

DANIEL JOSÉ GONÇALVES

**O *DESBUNDE* COMO MANIFESTAÇÃO POLÍTICA: A IDENTIDADE
DE GÊNERO NA OBRA DE ANA CRISTINA CESAR**

**Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre em
Letras, Curso de pós-graduação em
Letras – Área de Estudos Literários,
Setor de Ciências Humanas Letras e
Artes, Universidade Federal do Paraná.**

Orientador: Prof. Dr. Paulo Venturelli

**CURITIBA
2008**




Dr. Paulo Cesar Venturelli

Dr.^a Catia Toledo Mendonça

Dr.^a Regina Przybycien

Daniel José Gonçalves



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de DANIEL JOSÉ GONÇALVES para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados PAULO CESAR VENTURELLI, REGINA PRZYBYCIEN e CATIA TOLEDO MENDONÇA argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“O *DESBUNDE* COMO MANIFESTAÇÃO POLÍTICA: A IDENTIDADE DE GÊNERO NA OBRA DE ANA CRISTINA CESAR”

Procedida a argüição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
PAULO CESAR VENTURELLI		aprovado
CATIA TOLEDO MENDONÇA		aprovado
REGINA PRZYBYCIEN		Aprovado

Curitiba, 24 de setembro de 2008.

Prof. Dr. Paulo Astor Soethe
Coordenador

Agradeço aos meus familiares pela paciência e à Danielle que, além de paciência, teve a compreensão necessária para me oferecer alguns momentos de evasão e conforto.

Meu especial agradecimento para Paulo Venturelli que, mais do que um guia para as idéias desenvolvidas neste trabalho, foi um grande amigo, me proporcionando importantes lições de vida por meio de sua amizade, carinho e respeito.

O poeta deve compreender que a sua poesia tem
culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o
homem da vida saiba que a sua falta de exigência e
falta de seriedade das suas questões vitais
respondem pela esterilidade da arte.

Arte e responsabilidade, Mikhail Bakhtin

There's a battle outside and it is ragin'.
It'll soon shake your windows and rattle your walls
For the times they are a-changin'.

The times they are a-changin', Bob Dylan

SUMÁRIO

RESUMO.....	vii
ABSTRACT.....	viii
INTRODUÇÃO.....	1
1 O CENÁRIO.....	6
1.1 A REVOLUÇÃO.....	7
1.2 O CONTEXTO NACIONAL.....	19
2 LITERATURA E VIDA.....	30
3 A POESIA.....	51
4 CONCLUSÃO.....	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	113

RESUMO

A proposta do trabalho consiste em investigar na obra de Ana Cristina Cesar, aspectos do feminino e da construção da identidade de gênero, contra o pano de fundo das décadas de 1960 e 1970. Neste momento, havia uma forte crença no poder ideológico da arte, proporcionando configurações específicas para o panorama artístico, que se viu atravessado pela exigência política. Mundialmente, uma efervescência social, política e cultural favoreceu importantes alterações nos paradigmas referentes à liberdade de sexo e expressão, promovendo, inclusive, um redimensionamento do campo de contestação social e política. No Brasil, o imperativo era engajar as massas em favor de uma espécie de “revolução brasileira”, projeto que se converteu, após a instituição do golpe militar em abril de 1964, na luta em favor da democracia. Nesta trajetória, a política tradicional passou a ser recusada como modelo de contestação, imprimindo uma ruptura que recebeu o nome de *desbunde*. A reverberação dessa efervescência na poética de Ana Cristina Cesar, assim como nas manifestações artísticas do período, se molda nas soluções encontradas para apaziguar anseios de luta, impostos pelo cenário cultural e político da época, com o rompimento geracional com qualquer perspectiva de engajamento político. Sob esse aspecto, a poética de Ana Cristina Cesar se volta à discussão das políticas de gênero, delineando uma espécie de *desbunde*, cuja conotação era política. Ana Cristina Cesar se utiliza de elementos comuns ao panorama cultural do momento, redimensionando suas implicações ao questionamento dos papéis socialmente atribuídos aos sexos, tomando o feminino como elemento de subversão das estruturas do modelo patriarcal hegemônico. A leitura de seus poemas procura delinear os aspectos subversivos que se manifestam em sua poética, intensificados pelo elemento homoerótico, que problematiza a acomodação de uma identidade de gênero acabada.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; identidade; gênero; políticas culturais.

ABSTRACT

The proposal work is to investigate the work of Ana Cristina Cesar, aspect of the feminine and construction of identity of gender, against the scenario of the 1950 and 1970. This moment, there was a strong ideological belief in the power of art, providing specific settings for the artistic scene, which was crossed by the political requirement. Worldwide, a booming social, political and cultural favored major changes in the paradigms relating to freedom of expression and sex, promoting, including a redefinition of the field of defense and social policy. In Brazil, the imperative was engaging the masses in favor of a kind of “Brazilian revolution”, a project that has become, after the institution of the military coup in April 1964, in the struggle to promote democracy. On this trajectory, the traditional policy has been rejected as a model of dispute, printing a rupture that received the name of *desbunde*. The reverberation of that ferment in the poetics of Ana Cristina Cesar, as well as in the artistic events of the period, whether in shaping solutions to calm anxieties of fighting, imposed by cultural and political scenario of the time, with the generational break with any prospect of political engagement. The reverberation of that ferment in the poetics of Ana Cristina Cesar, as well as in the artistic events of the period, whether in shaping solutions to calm anxieties of fighting, imposed by cultural and political scenario of the time, with the generational break with any prospect of political engagement. Ana Cristina Cesar if you use common elements of the cultural landscape of the moment, resizing its implications to the questioning of the roles socially assigned to women, taking the women as an element of subversion of the structures of hegemonic patriarchal model. The reading of his poems demand outline the subversive aspects that manifest themselves in his poetry, intensified by the homoerotic element, which discusses the accommodation of a gender identity from finished.

Keywords: Ana Cristina Cesar; identity; gender; cultural policies.

INTRODUÇÃO

Quando se fala em Ana Cristina Cesar dois temas muitas vezes se confundem: a *poeta* e a *poesia*. A maneira trágica com que sua vida foi interrompida, fez com que seu trabalho fosse lido num paralelo entre vida e literatura, elevando o caráter da poeta ao de mito. O suicídio e o aspecto confessional de suas poesias acabaram por formar uma aura em torno de sua figura – o estigma de poeta suicida –, fazendo com que seus textos passassem a ser investigados, dissecados à procura de senhas ou sinais de sua intimidade e das razões que a levaram a subtrair sua própria vida.

No livro *Territórios dispersos*, Annita Costa MALUFE (2006, p. 18) reflete sobre o tema: “vinte anos passados, *A teus pés* encontra-se atualmente na 12ª edição e seria *difícil dissociarmos* [grifo meu] sua repercussão do desfecho trágico de sua poeta.” Esse tipo de repercussão serviu, também, como ponto de partida para investigação teórica, conforme explica Ana Cláudia VIEGAS (1998, p. 42), no livro *Bliss & Blue*:

A escolha da escritora Ana Cristina Cesar nos parece oportuna, na medida em que fatos de sua vida, notadamente o suicídio, se tornaram *indissociáveis* [grifo meu] da análise de sua obra.

Sua escrita em forma de cartas, diários e “cadernos terapêuticos” leva certos leitores a associarem-na a uma literatura intimista, confessional e a procurarem em seu texto pistas reveladoras de sua individualidade. O aspecto aparente de “confissão”, de uma “escrita do eu” nos textos de Ana Cristina parece corroborar para a construção de Ana C., cuja “morte repentina” lançou-lhe uma aura antes inexistente.

Além do suicídio, o trecho acima destaca outro importante elemento na construção do “universo mítico” de Ana Cristina Cesar: o jogo dos disfarces. O aspecto de aparente “confissão”, que corrobora a “construção de Ana C.”, conota à sua obra, e à sua vida pessoal, um sentido de encobrimento, dissimulação, *construção de personagens*. As variações do nome da escritora na capa de seus livros independentes e as diversas fotos que acompanham as edições mais recentes reforçam o potencial para personagem que sua figura assumiu. Inclusive, Bernardo Carvalho e Adriana

Lunardi aproveitam esse potencial, inserindo Ana C. como personagem em seus universos ficcionais.

De acordo com a análise de José CASTELLO (2006, p. 191-205), a personagem *Ana C.* era a poeta que saía às ruas, participava de reuniões editoriais e fazia pose de superioridade, diferente de *Ana Cristina Cesar*, a pessoa frágil e melancólica que freqüentava sessões de psiquiatria. Castello especula, ainda, que a opção de dar fim à própria vida, saltando da janela do apartamento dos pais, foi a alternativa que Ana Cristina Cesar encontrou para destruir essa personagem que a oprimia e se sobrepunha à qualidade de seus escritos, essa sombra que a distanciava do restante do mundo. Uma atitude, aliás, coerente com essas palavras de Albert CAMUS (2006, p. 27): “cenários desabarem é coisa que acontece.” Para CASTELLO (2006, p. 194), a poeta, ou a personagem Ana C., sempre foi mais considerada que a obra – “...e provavelmente [ela] soube disso o tempo todo.”

A fusão entre vida e literatura tornou o tema escorregadio, gerando esforços por parte de alguns para alimentar o mito, e desconfiança de outros que procuram desmistificá-lo. Ítalo MORICONI (1996, p. 75), por exemplo, aponta a poeta precoce, que antes de aprender a escrever ditava seus poemas à mãe, enquanto Elio GASPARI a acusa de plágio de parágrafos inteiros do trabalho de sua orientadora, Heloísa Buarque de Hollanda, em sua dissertação de mestrado (Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/hgaspari.html>> Acesso em: 07 jan. 2008).

Os limites onde vida e literatura se dissociam, assim como o terreno sobre o qual “valor literário” e “culto à personalidade do artista” se configura, ficam incertos na medida em que se tateia os elementos de construção do mito. CASTELLO (2006, p. 195), no artigo citado, polemiza no trabalho de Ítalo Moriconi, *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*, o que ele chama de “laços de afeto” nas descrições sobre a escritora. Não que, em sua visão, isso comprometa o trabalho de Moriconi, mas fica sugerida a necessidade de distanciamento crítico para avaliação e acomodação da obra de Ana Cristina Cesar no seu devido lugar, dentro da história da literatura brasileira.

Numa passagem, ele salienta: “talvez Ana C. não tenha sido mesmo uma poeta tão importante quanto alguns desejam” (CASTELLO, 2006, p. 193).

A questão, no entanto, talvez seja ajustar as perspectivas sobre a obra de Ana Cristina Cesar, desnudando-a de qualquer caráter misterioso e excepcional, do “...parecer etérea e irreal” (CASTELLO, 2006, p. 191), e dessacralizar o estigma de mito, lendo sua poesia a partir de suas potencialidades. Um mito, como sabemos, possui uma aura especial, misteriosa, pura e imaculada, que exige reverência e respeito, mas que, sobretudo, está distante de nós. Sob esse aspecto, quando o mito é construído com base no suicídio, talvez não seja um grande despropósito estabelecer um paralelo entre um suicida e o considerado gênio, pois, conforme NIETZSCHE (2005, p. 115) aponta em *Humano, demasiado humano*, “...só quando é pensado como algo distante de nós, como um *miraculum*, o gênio não fere.”

A proposta que trazemos neste trabalho é investigar na obra de Ana Cristina Cesar, aspectos do feminino e da construção da identidade de gênero em seu trabalho. Dentro de um período social, político e cultural de grande efervescência, em que o tema político figurava como uma exigência no panorama artístico e intelectual, procuramos perquirir como Ana Cristina Cesar acomoda os diversos anseios existentes no momento, num projeto poético específico.

O primeiro capítulo procura delinear o cenário contra o qual a poesia de Ana Cristina Cesar se constrói. No plano mundial, uma grande transformação cultural, conhecida genericamente como “revolução comportamental”, trazia a exigência crescente de um movimento de ruptura com estruturas tradicionais de se pensar a política e a sociedade. Diversos movimentos em favor das minorias sociais, como mulheres e homossexuais, por exemplo, emergiram juntamente com a movimentação contracultural e a “revolução sexual”, imprimindo incisivas mudanças nos paradigmas existenciais dominantes. Na esteira desse processo, os modelos de contestação política se desvincularam da esquerda tradicional, abrindo a reflexão política a possibilidades mais amplas de contestação.

No cenário nacional, os sonhos revolucionários dos anos 1960 e a repressão instituída pelo golpe militar elaboraram configurações específicas, que aglutinaram os intelectuais e artistas num projeto de engajamento das massas. Se num primeiro momento esse projeto se direcionava à ruptura com o modelo excludente da política dominante, no decorrer da ditadura a preocupação passava a se guiar pela exigência da quebra do regime autoritário. Tanto o engajamento quanto a luta em favor da democracia eram imperativos em toda produção cultural brasileira. Como aponta Alfredo BOSI (2000, p. 169-170) em texto produzido na década de 1970,

A luta é, às vezes, subterrânea, abafada, mas tende a subir à tona da consciência e acirrar-se porque crescem a olhos vistos as garras do domínio. Em termos quantitativos, nunca foram tão acachapantes o capital, a indústria do veneno e do supérfluo, a burocracia, o exército, a propaganda, os mil engenhos da concorrência e da persuasão. A ferida dói como nunca. Os seus lábios estão sempre abertos. Não os fechará quem feche os olhos.

A arte se sentia incumbida de tentar abrir os olhos das massas alienadas. Por outro lado, a crescente influência do panorama cultural de subversão dos modelos tradicionais de se pensar a política trouxe novos modelos de contestação e a própria forma de combate político passou por um redimensionamento. Sob esse aspecto, o *desbunde* começou a ser adotado pela nova geração, como paradigma de subversão, inclusive, dos modelos da esquerda tradicional.

Essa discussão está presente no segundo capítulo do trabalho, que procura articular essas inquietações, com as opções estéticas de Ana Cristina Cesar, na formação de seu projeto poético, de acordo com o ambiente literário de sua época. No calor das décadas de 1960 e 1970 parecia ficar claro que “todo ato cultural vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre” (BAKHTIN, 1993, p. 29). A tênue fronteira entre política e arte era mais evidente naquela época, em que a crença na ideologia articulava ambas na construção de um projeto revolucionário didático-conscientizador.

O terceiro capítulo se dedica à poesia de Ana Cristina Cesar e à investigação

de aspectos do feminino. A subversão que a poética de Ana assume, e que imprime seu caráter político, toma o feminino como questionamento das estruturas patriarcais hegemônicas. Sua poesia, nesse sentido, se direciona à ruptura com modelos autoritários, que se evidenciam no discurso. A *expressão do feminino*, inserida numa linguagem que procura um “tom” e uma “temática de mulher”, consiste no mecanismo de excesso e subversão dos papéis socialmente estabelecidos aos sexos, que Ana Cristina Cesar se utiliza. A inteligibilidade do *ser* feminino caminha na fronteira de significação do discurso, atravessado pelas verdades do desejo. Os elementos cotidiano e íntimo, próprios da poesia marginal dos anos 1970, entram na obra de Ana Cristina Cesar ironizados numa *representação* ou *expressão* feminina, que os assume como terreno de domínio específico da mulher.

Na poesia de Ana Cristina Cesar, ainda, reverberam aspectos próprios da transformação que a sociedade passava naquele momento. As tensões entre o novo e o velho, o erudito e o popular, presentes no plano social mais amplo, estão inseridas numa dimensão que aposta em sua convivência. Sob esse aspecto, sua poética lida à luz de seu tempo, ganha em dimensão política e vê enriquecer sua perspectiva de embate e tensão entre os elementos que são sutilmente inseridos no texto.

Esses aspectos garantem a permanência de sua obra, como expressão original da produção cultural de sua época, e respondem positivamente ao enquadramento de destaque de seu trabalho dentro da história da literatura brasileira, devido à construção de uma poética, cujo valor permite lê-la sob diversos focos de interesse e com variado instrumental crítico, sem esgotar o tema.

1 O CENÁRIO

Delinear um cenário social, político e cultural de um período histórico recente é diferente de se montar um quebra-cabeça, cujas peças estão todas disponíveis e a paisagem final está impressa de antemão na caixa que carrega o produto. Um cenário desse tipo é demasiadamente difuso e impreciso. As peças mudam de contorno conforme se tateia as questões que as envolvem. O resultado final é nebuloso e inconcluso. Na verdade, para este cenário não há resultado final, ele ainda está em processo. Pensar sobre essas questões coloca o pesquisador numa arena onde sua própria visão de mundo é confrontada com o objeto de pesquisa, ora complementando-o, ora modificando-o, reciprocamente. O cenário em análise inicia-se nos anos 1950, princípio de um período contraditório e efervescente. Política e vida comum se fundiam e experimentavam as armadilhas de se caminhar sobre a tênue linha que antes lhes separavam. O que sobrevivera da tradição ao modernismo, entrava em colapso neste momento. Avanços tecnológicos, mudanças no modo de olhar o mundo, emergência de uma nova ordenação econômica que tomava moldes globais cumpriam a tarefa de gerar um novo sujeito. Num primeiro momento, um sujeito fraturado entre a novidade e a tradição. Depois, alguém que conhece a história precariamente ou que, simplesmente, ignora o compromisso para assumir o fugaz instante.

O Brasil, por ser um país periférico, se viu em meio a forças e ansiedades contraditórias. De um lado, a perspectiva de se sair de uma situação de subdesenvolvimento. Do outro, as saídas antagônicas que colocavam representantes da elite e das camadas populares em choque direto. Em paralelo, o mundo experimentava transformações culturais intensas, que moldavam novas formas de se relacionar com a sexualidade, com as questões de classe, política, com a própria vida. Isso, sob o pano de fundo de uma iminente guerra nuclear encabeçada pelas novas grandes potências mundiais, Estados Unidos e Rússia, naquilo que ficou conhecido como “Guerra Fria”.

Movimentos sociais eclodiram espalhados pelo mundo, movimento das

mulheres, estudantes, negros, despossuídos, homossexuais. De repente, ser jovem estava na moda. A produção cultural vivia impasses. Ora se via compelida a responder por anseios de transformação social, recrutar pessoas para um projeto revolucionário, ora estava de flerte com a indústria, que criava novos modelos de homogeneização cultural. Como asseverou Terry EAGLETON (2005, p. 62), esses anos foram “...tanto sufocantes quanto vibrantes.”

O panorama da poesia brasileira não se distinguia das preocupações do período. Diante das transformações culturais, que imprimiam a liberdade de sexo e expressão, e o ambiente de fechamento imposto pelo regime militar, a literatura se via compelida a responder às necessidades sociais, políticas e estéticas decorrentes das inquietações presentes no momento. A chamada “poesia marginal”, sob certo aspecto, configurou o que se produziu de realmente novo naquele período e assumiu os contornos de questionamento que o momento exigia, articulando tanto as preocupações da liberalização dos costumes, quanto a de queda da ditadura.

Ana Cristina Cesar, integrante da classe média culta carioca, se forma e produz neste período, construindo um projeto poético em que reverbera essas tensões existentes no plano social, cultural e político, e que as encena nas teias do texto literário, por meio de uma ironia e sutileza dirigida à dissolução da definição social dos papéis dos sexos.

1.1 A REVOLUÇÃO

O episódio de Hiroshima e Nagasaki na Segunda Guerra Mundial deixou as consciências assombradas. O brutal extermínio de milhares de judeus não significou a dose suficiente de violência e selvageria promovida pela guerra. A bomba atômica viria coroar a barbárie erigida pela luta por poder deixando o mundo todo em perplexidade. Lançada numa espécie de acerto de contas e advertência mostrou que o desenvolvimento tecnológico tinha alcançado os seus limites éticos e humanos. De repente se vislumbrava a possibilidade iminente de um apocalipse nuclear que

dizimaria toda a vida do planeta. A Guerra Fria entre norte-americanos e russos era a configuração desse espectro nuclear que rondava as mentes no decorrer dos anos 1950 a 1970.

Nesse terreno de incertezas, jovens do mundo todo inquietavam-se, questionavam-se sobre o passado, presente e futuro, revoltavam-se contra seus pais em razão da herança de um mundo aparentemente em estado terminal, de restrições morais e de um modelo de vida condicionante. Tomaram uma postura rebelde em relação aos valores socialmente estabelecidos que haviam conduzido a humanidade às atrocidades de guerras, cujos objetivos era a concentração de poder, a dominação, o imperialismo, a autoridade, ou seja, o cerceamento de liberdades. A rebeldia manifestada por esses jovens era contra todas as formas de poder, independentemente de sua bandeira política. Eles se reuniram, trocaram experiências e motivaram a consolidação de movimentos de vanguarda transgressores da ordem moral e cultural, que se multiplicaram trazendo consigo toda uma carga de transformação da filosofia de vida e alteração dos parâmetros estéticos, tanto no que se refere às produções artísticas que esses jovens realizavam, quanto a sua própria manifestação pessoal, seu modo de vestir, agir e viver.

A grande bandeira comum aos movimentos contraculturalistas nascidos neste período pelo mundo todo era a da liberdade pessoal, da revolução individual, do “faze o que decide ser o conjunto da lei”, nas palavras de Aleister Crowley (apud GOFFMAN; JOY, 2007, p. 51). Era a configuração de uma efetiva revolução comportamental que ameaçava os limites da cultura dominante e propunha a ampliação das perspectivas em favor da afirmação individual, da experiência subjetiva, da busca pelo conhecimento sobre si mesmo, seus desejos, sonhos, possibilidades e impossibilidades, opção sexual e escolha de estilos de expressão e produção.

O *rock'n'roll* representava a trilha sonora dessa contracultura com seu barulho, sua radicalidade e sua estética de protesto. O estilo despojado, as letras que falavam abertamente sobre sexo, a sensualidade que se desprendia dos movimentos

rápidos das danças apontavam para mudanças de comportamento em que o momento presente era supervalorizado e o poder ideológico da imagem e da forma de expressão não era ignorado, funcionava sempre como uma postura de embate e rompimento com o paradigma de vida dominante. Para que houvesse real transformação de valores, era preciso mudar primeiramente a si mesmo, se desnudar dos princípios e padrões sociais de seus pais, romper com o paradigma “american way of life” divulgado no pós-guerra como o grande ideal a ser alcançado e partir para uma auto-exploração profunda à procura de conhecer suas próprias vontades.

A “busca por si mesmo” encaminhava à espiritualização os grupos de jovens, que se voltaram às seitas orientais e às drogas, as assumindo como veículos empregados no alcance de uma visão superior da vida, livre de condicionamentos sociais. Era a noção de uma “revolução espiritual” que se espalhava com o objetivo de expandir as consciências. Isso inspirava a reunião de pessoas em torno da utopia de uma revolução que guardasse os direitos e desejos individuais, construindo uma sociedade sem autoridade.

Entre os diversos grupos que se moldaram ao longo das décadas de 1950 a 1980 não havia uma unidade. Eles eram numerosos e transitavam entre extremos niilistas, orientalistas e deístas, políticos e apolíticos, violentos e adeptos da resistência pacífica, e todos carregavam filosofias de vida alternativas ao *establishment*. Na verdade, a pluralidade dos movimentos era resultado inalienável das manifestações individuais, assim como do “caos” cultural que pessoas do mundo todo experimentavam naquele momento. Parecia que algum excêntrico portão havia sido aberto e toda a marginália saía em busca do seu espaço e tempo perdidos.

Em consonância com os movimentos pelas liberdades individuais estava a situação dos grupos minoritários, como negros, mulheres e homossexuais. Neste contexto todo, a política, ou pelo menos a forma tradicional de se pensar a política, não era uma preocupação efetiva. Surgia uma agitação antibelicista que exigia o fim da guerra do Vietnã e reunia indivíduos preocupados com testes nucleares concentrando

esforços em protesto contra a bomba atômica; grupos feministas se afirmavam e se faziam ver e ouvir obrigando que todos, mesmo aqueles que empunhavam a bandeira da subversão de valores, repensassem seus posicionamentos diante da condição feminina; o movimento *Black-Power* e toda uma revolta anti-racismo tiveram grande visibilidade havendo, inclusive, disputas armadas nos Estados Unidos na luta pelos direitos civis dos negros; homossexuais assumiram sua preferência sexual abertamente com toda sua extravagância, chocando os diversos setores sociais e atingindo precisamente o parâmetro mais arraigado da sociedade ao romper com a heterossexualidade.

Desse modo, toda uma nova forma de participação política era forjada. Com as notícias de violência no governo de Stálin, afastando militantes da esquerda tradicional, uma forma alternativa de engajamento e interesse pelas questões políticas se molda, basicamente, com a batalha pela asseguaração dos direitos civis e a afirmação identitária de grupos minoritários.

Corriam os anos 60 e um novo estilo de mobilização e contestação social, bastante diferente da prática política da esquerda tradicional, firmava-se cada vez com maior força, pegando a crítica e o próprio Sistema de surpresa e transformando a juventude, enquanto grupo, num novo foco de contestação radical (PEREIRA, 1992, p. 07).

A maioria dos jovens sentia uma crescente responsabilidade pelo fim da guerra, da pobreza e da injustiça, além de serem sensíveis às lutas das minorias, às batalhas pelos direitos civis, à afirmação identitária de qualquer indivíduo que buscasse a liberdade. Há, inclusive, uma íntima ligação desse movimento de contestação com as rebeliões estudantis promovidas durante os anos 1960 no mundo todo. O que ocorria, era que uma ampla frente de modificação dos parâmetros de se pensar a vida e o mundo, contestar o *statu quo* e radicalizar contra todas as restrições às liberdades individuais ganhava visibilidade mundial, delineando uma verdadeira revolução comportamental, cujos efeitos são experimentados hoje como regra.

Nesse caldeirão ocorre a revolução sexual. O sexo perdia sua carga diabólica para ser o grande mote da nova geração, com sua intensa necessidade de extrapolar os

limites da cultura de seus pais e experimentar estados de consciência e estilos de vida alternativos, diversificados e livres. Nesta conjuntura, substituiu-se a finalidade da reprodução pelo prazer, e sexo e amor perderam o caráter pecaminoso e romântico que os definiram durante séculos. A heterossexualidade, o parâmetro mais sólido da tradição, deixou de ser o imperativo nas relações amorosas, cedendo espaço a formas alternativas de intimidade entre indivíduos do mesmo sexo. A família tradicional formada por pai, mãe e filhos era rechaçada como ideal de vida, denotando uma recusa mais ampla de um pressuposto de existência baseado em valores ditos burgueses. O paradigma da exclusividade se rompeu, e sexo e amor começaram a se construir na provisoriedade, na transitoriedade e na fluidez do momento em que se realizam. Estes temas tabu passaram a ter outra ordem: primeiro condicionados ao casamento e ao pecado, depois ao prazer e à quantidade. De acordo com Jurandir Freire Costa no prefácio ao livro *A sexualidade, ontem e hoje*, de Jean-Philippe CATONNÉ (2001, p. 07),

...em matéria de sexo, “bom” é tudo aquilo que possa nos tornar mais autônomos nas escolhas que fazemos, respeitando as escolhas do outro; “mau” é tudo o que compromete esta liberdade de escolher. Este é o critério que permite julgar se a forma liberal ou tradicional com que tratamos o sexo é ou não produtiva para a pessoa humana.

Pensando sob este aspecto, a revolução sexual desencadeada na década de 1960 permitiu que diferentes minorias sexuais se manifestassem em busca de seu lugar ao sol, reclamando legitimidade para sua posição sexual. Possibilitou, igualmente, que as pessoas concebessem a sexualidade como negociável, tanto em sua manifestação na interação com o meio social, quanto na formação da auto-identidade e na constituição e definição do formato dos relacionamentos íntimos. Além disso, apontou para importantes mudanças na autonomia do indivíduo em relação ao seu próprio corpo.

Estas modificações configuraram alterações estruturais na sociedade que colocaram os conceitos rígidos de casamento, amor romântico e heterossexualidade em posições arcaicas e negativas diante da intensa movimentação em favor da liberdade e da experimentação, da autonomia e da construção de uma nova ordem

mundial. Os valores cristãos sagrados do casamento e da castidade e as patologias construídas pela pseudociência sexual do século XIX representavam aspectos da ideologia coercitiva que restringia o conhecimento sobre a sexualidade a meros conceitos supersticiosos, crendices, falsas ou suspeitas conclusões, que serviam para reprimir e controlar a vida íntima, além de ser um poderoso veículo de domínio sobre as ações e perspectivas dos indivíduos, na medida em que fiscalizava a formação de sua auto-identidade e de seu ideal de desenvolvimento individual. De acordo com Antony GIDDENS (1993, p. 25),

Hoje em dia a “sexualidade” tem sido descoberta, revelada e propícia ao desenvolvimento de estilos de vida bastante variados. É algo que cada um de nós “tem”, ou cultiva, não mais uma condição natural que um indivíduo aceita como um estado de coisas preestabelecido. De algum modo, que tem de ser investigado, a sexualidade funciona como um aspecto maleável do *eu*, um ponto de conexão primário entre o corpo, a auto-identidade e as normas sociais.

A sexualidade passou a ser reflexiva e não mais um dado *a priori*. Sua construção depende das relações do indivíduo com o meio social, cultural e político onde vive. Elementos como o *eu*, o corpo, a auto-identidade e as normas sociais entram numa tensão insolúvel, num vir-a-ser constante. Os relacionamentos não precisam assumir formas preestabelecidas, podem negociar suas próprias regras. A chamada “pílula” contraceptiva foi um elemento de extrema importância para impulsionar essa revolução sexual. Com a democratização da contracepção, não havia mais o perigo do engravidamento inadvertido, a sexualidade estava liberta das necessidades de reprodução, possibilitando a garantia de escolha do indivíduo em relação aos desdobramentos de sua atividade sexual e existencial. A “pílula” permitia a escolha do prazer ou da procriação e, mais profundamente, a autonomia de se projetar o futuro desvinculado do perigo ou da proposta da maternidade. Esse elemento foi de grande importância ao emergente movimento feminista, que viu nela a garantia de autonomia da mulher em relação ao próprio corpo. De acordo com GIDDENS (1993, p. 38),

Do ponto de vista dos gêneros masculino e feminino, a “revolução sexual” dos últimos

trinta ou quarenta anos não é apenas, ou mesmo primariamente, um avanço neutro na permissividade sexual. Ela envolve dois elementos básicos. Um deles é a revolução na autonomia sexual feminina – concentrada naquele período, mas possuindo antecedentes que remontam ao século XIX. Suas conseqüências para a sexualidade masculina são profundas e trata-se muito mais de uma revolução inacabada. O segundo elemento é o florescimento da homossexualidade, masculina e feminina.

Ambos os elementos apontados por Giddens remetem à autonomia e à flexibilidade como os grandes avanços empreendidos pela revolução sexual dos anos 1960, e como desdobramento disso, a dissolução da heterossexualidade como parâmetro único nas relações íntimas. A flexibilização da sexualidade possibilitou não somente a manifestação da homossexualidade, como também a da bissexualidade, tornando o terreno da sexualidade tradicional ainda mais difuso com o jogo da alternância dos papéis sexuais, numa espécie de androginia existente apenas para satisfazer o desejo. Tratava-se de experimentar as possibilidades, se desnudar dos preconceitos tradicionais e curtir o sexo em suas diferentes faces, conforme o momento exigia. Nenhuma categoria efetivamente séria sobrevivia ao riso dos indivíduos que promoviam essa revolução sexual. Aliás, era fundamental zombar dos valores estabelecidos a respeito do sexo, para que se desencadeasse uma efetiva subversão destes mesmos valores. A heterossexualidade se convertia apenas em alternativa ao invés de regra, não passava de mais um elemento disponível à sexualidade das pessoas, à construção de sua inteligibilidade social.

O movimento feminista se afirmou paralelamente à revolução sexual, se valendo do licenciamento sexual e da democratização da pílula contraceptiva, como mecanismos de alcance de maior autonomia em relação ao corpo feminino e a projetos existenciais. Embora sua bandeira de luta já remontasse há muitas décadas, foi neste momento que ela se tornou mais visível. Por um lado, a invasão do movimento na academia permitiu ampliar as reflexões teóricas na reelaboração dos diversos campos do conhecimento, a partir do foco de uma espécie de “novo” sujeito da história. Por outro, sua atividade nas relações sociais possibilitou uma radical transformação nos conceitos acerca das relações humanas, fundindo as esferas pública e privada.

A partir do momento em que a sociedade passa a negociar a noção de *sexo*, o feminismo revela-se como uma importante corrente de pensamento, que questiona as estruturas patriarcais, procurando desmistificar o poder ideológico do falo. É nesse sentido que se fundamenta a clássica afirmação de Simone de BEAUVOIR (1960, p. 09): “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino.” Dessa maneira, o feminismo cindia com uma das categorias mais consolidadas do pensamento patriarcal ao lançar a noção de sexo para o campo das relações sociais, políticas, econômicas, classistas e culturais onde o indivíduo se forma. Não é o biológico que define a inteligibilidade da identidade do indivíduo em relação à sua sexualidade, mas as inúmeras relações sociais que ele atravessa em sua trajetória pessoal.

Beauvoir afirmava, ainda, que aquilo que se convencionou chamar de história da humanidade, não passava simplesmente da instituição da história dos homens, na qual as mulheres não tiveram a oportunidade ou o direito de se manifestar e apresentar sua própria versão sobre os fatos. Sua posição secundária na história da humanidade era o sintoma da subjugação feminina ao domínio masculino, propagada por meio da institucionalização de discursos que determinavam especificidades ao feminino, além de procurarem especificar as razões para o subdesenvolvimento das mulheres, estereotipando, desta forma, a reflexão acerca do *ser* feminino. Não era mais possível compactuar com essa posição, nem se contentar em cumprir tão somente o papel de *outro*, era imperativo assumir a condição de sujeitos da história.

Toda uma extensa gama de ramos do conhecimento passou a ser reelaborada a partir do viés desse “novo” sujeito. A produção do conhecimento científico feminista possuía, portanto, cunho decididamente político. Sua política, no entanto, não se tratava apenas de procurar meios de interferir nos aparelhos políticos do Estado, mas atuar na sociedade sob o conceito de político ligado a uma dimensão de transformação

social, cujo interesse era intervir nas diferentes instâncias determinantes ao convívio em sociedade. Tratava-se de “conceder” voz às silenciadas e refletir sobre as questões humanas a partir do foco desse sujeito até então impedido de se manifestar. Era promover uma revolução conceitual acerca do *problema* da mulher e exigir atenção da sociedade para a condição submissa legada historicamente. O feminismo mantinha

...a preocupação de dimensionar a participação da mulher em diversos setores da atividade humana; de propor a igualdade de direitos entre os sexos; de questionar as teses sobre a “inferioridade feminina” e, sobretudo, de denunciar a discriminação sexista presente na sociedade e no arcabouço teórico das ciências. Por esse caminho, chegam ao questionamento das interpretações científicas de natureza androcêntrica – o homem como centro e parâmetro de análise – e a uma releitura da epistemologia das ciências, isto é, do processo de construção de conhecimento e das abordagens adotadas por diversas áreas do saber científico (PRÁ, 2001, p. 144).

A atenção das feministas se concentrava tanto em problemas mais objetivos, como o espaço que a mulher ocupa dentro da sociedade, quanto em questões mais abstratas, como a epistemologia e o conceito que envolve a construção de saberes. Neste contexto, a prática política se reinventava justamente porque assumia dimensões mais amplas de interferência nas camadas sociais, diferente dos meios tradicionais, possibilitando que fossem políticas medidas como a tomada de posição explícita em favor de uma visão que procurava dismantelar a tese androcêntrica de leitura de mundo, oferecendo uma reavaliação sobre as questões fundamentais do pensamento humano e, sobretudo, a evidenciação do lugar de onde se fala, ou seja, na relevância da posição política, social e cultural de quem fala. Entretanto, estes elementos só ganhavam vida política efetiva nas relações que construíam com o espaço social.

Reinventar o político e questionar o conceito de neutralidade da ciência foram algumas das contribuições de fundamental importância legadas pelo feminismo. A inserção do sujeito feminino antes silenciado pelo discurso patriarcal, proporcionou um efeito agudo no pensamento acadêmico que precisou, necessariamente, repensar as estruturas nas quais a produção científica se guiava. A academia passou a sofrer uma reestruturação teórica que gerou muita polêmica, pois, além do confesso posicionamento perante o objeto de estudo e do declarado lugar de fala, as pesquisas

feministas partiam da própria experiência individual da pesquisadora. Esse fator gerou muita resistência para que a produção científica feminista fosse admitida com seriedade pela comunidade acadêmica, porém, sua continuidade era determinante para a consolidação do projeto subversivo de libertação e transformação social que o feminismo empreendia.

A crítica feminista sempre foi caracterizada pela pluralidade, dinamicidade e auto-reflexividade. O embasamento teórico e o projeto de se construir um aparato crítico próprio caminharam juntos, ora se chocando, ora se complementando, o que tornou inevitáveis as divisões dentro do próprio pensamento feminista, tanto em função das intenções que permeavam os diferentes estudos, quanto em razão das concepções que decorriam das escolhas de determinados modelos teóricos, sejam as correntes da psicanálise, do pós-estruturalismo, do marxismo ou outras. Porém, independente das preocupações eminentemente teóricas, alguns aspectos eram relativamente consensuais, como a marcação da diferença e a investigação de um “território” mais especificamente feminino.

De acordo com Elaine SHOWALTER (1994, p. 51), era preciso procurar entender como funcionava o “território selvagem” feminino, até então inexplorado, insuficientemente abordado ou equivocadamente discutido: “a primeira tarefa de uma crítica ginocêntrica deve ser a de delinear o *locus* cultural preciso da identidade literária feminina e a de descrever as forças que dividem um campo cultural individual das escritoras”, delinear, portanto, as esferas específicas a partir de onde a produção feminina se constrói. Outro aspecto consiste na não existência de uma história das mulheres, afinal, a história da humanidade é a história dos homens, ou seja, a produção feminina não havia passado por uma reflexão que a caracterizasse, a definisse e mostrasse os pontos peculiares que a diferenciava da produção dos homens.

Num segundo momento, a emergência da categoria *gênero* como instrumento de análise trouxe forte impacto a toda produção acadêmica, pois “...deixava-se de fazer uma história, uma psicologia, ou uma literatura *das mulheres*,

sobre as mulheres e passava-se a analisar a construção social e cultural do feminino e do masculino, atentando para as formas pelas quais os sujeitos se constituíam e eram constituídos, em meio a relações sociais de poder” (LOURO, 2002, p. 15). Ainda, segundo Guacira Lopes Louro, tratava-se de uma “virada epistemológica” que rompia com a preocupação de discorrer sobre elementos especificamente femininos, para investigar a constituição da representação do feminino e masculino, a partir de aspectos como etnia, classe, raça e cultura. O caráter político permanecia, uma vez que o sujeito de análise não era abstraído das condições sociais e políticas nas quais se formava, na verdade, estas eram justamente as substâncias que o pesquisador procurava compreender, juntamente com questões ligadas à formação pessoal ou privada. A dimensão da categoria gênero era muito mais ampla que o puro questionamento sobre uma visão de mundo androcêntrica. Tratava-se de propor que definitivamente não existe um gênero consolidado, seja masculino ou feminino, que tudo está em transformação constante em relação direta às construções histórico-sociais nas quais os sujeitos de gênero estão inseridos.

O feminismo no âmbito social propiciou a quebra da dicotomia entre o público e o privado, passando o pessoal para o campo do público. Uma postura evidentemente política. Aliás, o slogan feminista era justamente “o pessoal é político”. A mulher, agora autônoma em relação ao seu corpo, não existindo mais como simplesmente um veículo de reprodução, vai ocupar espaços que lhe foram historicamente negados sob pretexto de sua incapacidade, ora por razões físicas, ora, intelectuais. As relações de trabalho foram obrigadas a se renovar para receber o contingente feminino que se inseria no mercado em busca de autonomia econômica. Por esse fator, a economia familiar tornou-se um assunto aberto. Tanto as tarefas domésticas, quanto a provisão de recursos para a manutenção das famílias, precisaram passar por processos de adequação a essa nova ordem. Os papéis sociais de dona-de-casa, para as mulheres, e provedor, para os homens, portanto, tiveram sua hegemonia ameaçadas. De acordo com Stuart HALL (2005, p. 44),

O feminismo faz parte daquele grupo de “novos movimentos sociais” que emergiram durante os anos sessenta (o grande marco da modernidade tardia), juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado com “1968”.

O feminismo foi determinante na alteração de parâmetros da luta política e na quebra da dicotomia do público e do privado, sendo, nesse sentido, um dos eixos que transformou o pensamento moderno. O grande fantasma da rebeldia que predominava no decorrer desses anos, trazia consigo uma carga ambígua na sua contestação social, responsável pelo desencadeamento de contraditórias consequências do posicionamento de crítica e ruptura ao modelo social vigente em relação a mecanismos de discussão política. Se, por um lado, com esses movimentos sociais ficou evidente que havia variadas formas de contestação política, por outro, se vislumbrava o próprio esvaziamento da questão política. Para Terry EAGLETON (2005, p. 76), reconhecer a legitimidade das questões da cultura foi a decisiva contribuição dos movimentos sociais deste período à discussão política e ao trabalho intelectual.

Valor, fala, imagem, experiência e identidade são aqui [na cultura] a própria linguagem da luta política, como são em todas as políticas étnicas ou sexuais. Modos de sentir e formas de representação são, a longo prazo, quase tão cruciais quanto a provisão de creches e o atendimento infantil, ou pagamentos iguais para os sexos; são uma parte vital do projeto de emancipação política.

Aproximar objetivos aparentemente incompatíveis de luta política, como a “provisão de creches” e, ao lado, “formas de representação”, que são duas situações que vão do campo das necessidades básicas de desenvolvimento econômico e intelectual do indivíduo ao campo do simbólico, consiste num redimensionamento da noção de político e atribuição de peso, senão igual, pelo menos em nível semelhante de legitimidade social aos diferentes projetos de emancipação política. Isso caracteriza a ampliação do âmbito do político. À vida cotidiana atribuiu-se, desse modo, valor para investigação intelectual e importância determinante como arena de disputa por emancipação.

No entanto, a abertura do campo de ação do político incorria no “...risco de

[se] perder a habilidade de criticar essa mesma vida” (EAGLETON, 2005, p. 15), ou seja, ao se diversificar as preocupações e lutas políticas e inserir a vida cotidiana como matéria de reflexão intelectual e arena onde se realiza o político, o risco estava justamente no prejuízo de banalizar a política, em detrimento de lutas mais graves, como a diminuição da miséria, a extinção da fome e o acesso à educação de qualidade. O perigo era de se passar a investigar descompromissadamente as causas políticas mais exigentes de ação coletiva, se omitindo de parâmetros morais e éticos de equidade social, e partir para uma reflexão fechada, fetichista ou hedonista, isenta de responsabilidade coletiva. “O que parecia ser momentos de rebelião era a alvorada de um declínio político” (EAGLETON, 2005, p. 71). Essa visão crítica acerca dos movimentos sociais e, mais precisamente, do desencadeamento dos ideais de contestação daquele período, é importante para apontar o aspecto contraditório que essas rebeliões e rupturas assumiram, ao serem rapidamente assimiladas pelas estratégias de manutenção do poder dominante.

1.2 O CONTEXTO NACIONAL

O período de 1950 a 1980 foi de grande efervescência social e política no mundo inteiro. Para o Brasil foi um momento político e econômico de intensa crise. Contradições se multiplicavam ante a perspectiva de industrialização e busca de autonomia. Ao longo dessas três décadas formou-se uma atmosfera combativa e interessada nas questões nacionais, nunca antes experimentada no país. Os anos 1960 foram marcados pela tentativa de organização dos diversos setores sociais, em torno da construção de uma perspectiva de mobilização, em prol daquilo que ficou conhecido como “revolução brasileira”¹. A arte e a cultura eram ferramentas de grande valor para

¹ O movimento da chamada “Revolução brasileira” se moldou no decorrer dos anos 1950 e 1960, por meio de um intenso debate político-ideológico jamais experimentado pelo país. A esse respeito, em texto de 1966, Caio PRADO Jr. (2005, p. 27) afirma: “o Brasil se encontra na atualidade em face ou na iminência de um daqueles momentos [...], em que se impõem de pronto reformas e transformações capazes de reestruturarem a vida do país de maneira consentânea com suas

a construção de um ideal de Brasil e de povo brasileiro, e jamais eram pensadas dissociadamente da questão política. Acreditava-se profundamente no povo e na força revolucionária da palavra, ou seja, da ideologia. O embate “nacionalismo *versus* entreguismo, não era uma simples questão de gosto. Num país cada vez mais dividido politicamente e que procurava saídas para seus impasses sociais, culturais e econômicos, a arte e a cultura eram espécies de ‘laboratórios de idéias’, campo de elaboração de projetos ideológicos para o Brasil” (NAPOLITANO, 2006, p. 33).

Havia nos meios artísticos e intelectuais a grande preocupação de formar uma espécie de consciência nacional, de conceituação do *ser* brasileiro. A produção cultural, numa espécie de mecanismo antropofágico, procurava incorporar o povo brasileiro, sorvendo as experiências das massas, num movimento de absorção daquilo que caracterizaria definitivamente a idéia de *povo*. O propósito era conduzir as massas à consciência de si próprias, ou seja, transformá-las em povo, ao mesmo tempo em que se pretendia passar a elas o conhecimento intelectual necessário à construção de uma ideologia brasileira. Era o caso de, ideologicamente, dar forma àquilo que era o *ser* brasileiro e o Brasil e, numa espécie de decorrência natural, fazer com que o povo, devidamente sabedor da sua função e conhecedor das mazelas históricas que o condicionaram a séculos de espoliação, se preparasse para a revolução.

Algumas instituições assumiram a função de ordenar os preceitos por meio dos quais os grupos revolucionários se guiariam para alcançar o projeto de engajamento das massas, em contraposição ao que era compreendido como modelo entreguista e alienante, cuja função, assim se entendia, era perpetuar o subdesenvolvimento brasileiro, tanto intelectual quanto econômico, deixando o país entregue ao protótipo imperialista. O Partido Comunista Brasileiro (PCB), mesmo na ilegalidade, passou a exercer forte influência nos meios culturais e políticos, como sindicatos, estudantes, artistas, intelectuais e em setores do próprio governo.

necessidades mais gerais e profundas, e as aspirações da grande massa de sua população que, no estado atual, não são devidamente atendidas.”

Instituições como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e o Centro Popular de Cultura (CPC), o primeiro governamental e o segundo ligado à União Nacional dos estudantes (UNE), davam a tônica do rumo das discussões a serem desencadeadas pela esquerda brasileira. Trabalhava-se em contato direto com as massas procurando extrair toda sua essência numa tentativa de fazê-las conhecerem-se a si próprias e, desse modo, produzia-se direcionadamente a elas, em sua linguagem, em seu meio, falando aos seus interesses.

O modelo de alfabetização de Paulo Freire engajou e seduziu grande número de intelectuais, estudantes e pessoas ligadas à esquerda nacional. A pedagogia da libertação de Freire era o modelo ideal de democratização da educação e cultura e um veículo fundamental para a difusão do projeto revolucionário brasileiro às massas despolitizadas. Livros de poesia eram vendidos a preços populares nas estações de metrô, peças de teatro eram encenadas nas fábricas, sindicatos e escolas, além dos vigorosos espetáculos culturais que reuniam música, poesia e teatro numa grande festa onde se misturavam arte popular, arte revolucionária e um projeto didático-conscientizador que incitava a participação do povo nos destinos do país.

O Teatro de Arena foi um importante veículo de difusão dos ideais revolucionários daquele período, contribuindo à efervescência cultural experimentada naqueles anos, assim como o Cinema Novo, que cumpria a tarefa de construir um cinema nacional com características próprias, em contraposição às produções *hollywoodianas*, numa tentativa de afirmação de uma arte cinematográfica brasileira, de exaltação da cultura nacional, de formação de um cinema desvinculado do modelo imperialista cultural norte-americano.

Havia, ainda, projetos que visavam à atualização da cultura brasileira, com a inserção de novas linguagens. Na música, a *Bossa-nova* não era bem vista pela ala nacionalista da sociedade, sob o argumento de ser apenas uma espécie de *jazz*, que recusava, portanto, o ritmo genuinamente nacional e assumia o modelo imperialista. O movimento de vanguarda da Poesia Concreta, utilizando uma linguagem que

privilegiava a forma, a estrutura, o aspecto visual, desencadeava o combate de alguns intelectuais, primeiro em função de que seus referenciais eram principalmente autores consagrados da literatura internacional, e não autores nacionais, e segundo, porque argumentavam que era um trabalho puramente instrumental, sem relação com as exigências sociais de uma arte revolucionária. A elite brasileira, no entanto, via na *bossa-nova* e nos projetos estruturalistas, símbolos do progresso e principalmente da modernização do Estado brasileiro. Eles representavam a atualização da produção cultural brasileira, almejada para diferenciar aquilo que era produzido para o povo e para a parcela privilegiada da sociedade (NAPOLITANO, 2006, p. 11-36).

Arte e política eram assuntos indissociáveis, a democratização de acessos à cultura era um problema evidentemente político e, assim, o engajamento era mais que uma palavra de ordem, mas um dever do artista e da sociedade que clamava pela participação e mudança dos rumos que historicamente guiavam a classe trabalhadora à exclusão social, ao abandono, à mediocrização. Quem não estivesse claramente afeito a esses propósitos era logo combatido pelos representantes da esquerda que, neste momento, detinham a hegemonia dos meios culturais. Como afirma Marcelo RIDENTE (2000, p. 280) “nos anos 60 ficava mais uma vez evidente – como em geral ocorre com mais transparência nos momentos de impasses na sociedade – que a produção cultural é ao mesmo tempo política, e vice-versa, ainda que nem sempre seja possível estabelecer precisamente a articulação entre arte e vida sócio-política.”

Em 1º de abril de 1964, iniciava-se um novo ciclo na política e na vida social brasileira. A ascensão da direita ao poder por meio de um golpe militar, impôs uma política de repressão intelectual e física, em que a censura, a massificação por meio da televisão e a tortura aos subversivos foram as grandes alternativas encontradas pelos generais para calar qualquer intenção de rompimento com o modelo político do poder dominante. Punições, mortes, torturas, supressão de instituições culturais que haviam ganhado importância social e política nos últimos anos, tomada de setores estratégicos por lideranças militares, controle dos veículos de comunicação, rompimento total com

a democracia, fechamento do congresso, cassação de mandatos e assassinatos foram alguns dos resultados alcançados pelo regime militar.

Os artifícios de repressão utilizados pelo regime contaram com estratégias sofisticadas de dissimulação e desvio das questões que vinham sendo abordadas nos bastidores do plano político e social, flexibilidade que caracterizou um dos motivos para a permanência dos militares no poder durante 20 anos. Aliás, sob certo aspecto, é possível questionar a data limite de duração do regime observando os diversos continuísmos, como os indagados por Daniel Aarão REIS (2002, p. 10), da perspectiva política dos militares na democracia que se instaurou no final do regime:

Como compreender que permaneçam com tanta força lideranças e mecanismos de poder preservados e/ou constituídos no período da ditadura, pela e para a ditadura? Como se sabe, do latifúndio ao poder incontestável dos bancos, da mídia monopolizada de Roberto Marinho aos serviços públicos deteriorados da saúde e da educação, da dívida interna à externa, de José Sarney a Antonio Carlos Magalhães, passando por Delfin Neto, são inúmeras as continuidades entre as *trevas* da ditadura e as *luzes* da democracia.

A linha que divide alguns aspectos da política militar e da democracia que se estabeleceu no Brasil parece ser bastante tênue. Principalmente quando pensamos acerca dos protagonistas que atuaram nestes cenários e sobre a democratização de acessos ao bem-estar social. A passagem “lenta, gradual e segura” entre os dois regimes confirma a nebulosa demarcação entre uma situação e outra, somada à “anistia recíproca”, mais uma grande invenção brasileira. Segundo Flora Süssekind, houve pelo menos três diferentes estratégias de contenção dos discursos contrários à política militar, e seus desdobramentos talvez possam elucidar um pouco da indagação acima. Excluindo o tratamento dado aos grupos mais radicais que optaram pelas guerrilhas e a resistência armada, calados por um implacável poderio bélico que assassinou os militantes e os sonhos revolucionários, a primeira estratégia permitia maior espaço à contestação, porém procurava eliminar os interlocutores, fechando os grupos de debate em si mesmos, distantes de seu objetivo que era engajar as massas:

Até 1968, curiosamente, houve certa liberdade inclusive para a produção cultural engajada. (...) [Porém] Tratava-se, isto sim, de limitar o seu campo de ação a “uma área restrita”. Enquanto isso, contra-ataque extremamente eficiente do expansionismo cultural do

governo. Para as “massas”, um outro interlocutor: a televisão. E, com a expansão nacional das redes de televisão concedidas pelo estado, a certeza de um controle social efetivo em cada casa que possuísse o seu aparelho transmissor. E o desenvolvimento de uma outra estética, rapidamente assimilada pelo gosto popular: a do espetáculo (SÜSSEKIND, 2004, p. 22-23).

A “estética do espetáculo” foi utilizada pelos militares para ludibriar as massas com as efusivas propagandas otimistas do governo e transformá-las em platéia ao invés de agentes da história. Preenchido o espaço imaginativo, não havia ideal revolucionário que porventura pudesse “contaminá-las”. Anestesiava-se a atenção do interlocutor e o discurso revolucionário perdia força. Se, por um lado, era possível para os intelectuais expor suas idéias de maneira mais ou menos livre, por outro, isso não gerava resultados efetivos, uma vez que não cumpria com a motivação nuclear que era alcançar a opinião pública – terreno tornado estéril.

Depois do Ato Institucional n.º5 de dezembro de 1968, mesmo a precária liberdade de posicionamento político foi perdida. O ano de 1968 foi marcado por rebeliões estudantis espalhadas pelo mundo todo, até como reflexo da “revolução comportamental” disseminada naquele momento. Cada qual por motivos específicos, assolaram tanto os países com sistemas capitalistas mais avançados, quanto países em regimes comunistas: “a verdade é que o tufão estudantil varreu democraticamente todos os quadrantes da geografia mundial” (MARTINS FILHO, 1996, p. 14), e essa varredura democrática foi recepcionada pelo poder instituído por meio de muita violência, coação, repressão, resultando num grande número de mortos e feridos pelo mundo todo.

No Brasil, os estudantes haviam conseguido atingir uma organização sólida e de força política mobilizadora efetiva, inclusive com alguns grupos dispostos a lutar com armas em favor da democracia. Com as manifestações públicas e a adesão de outros setores da sociedade, o movimento se fortalecia e enfurecia ainda mais a massa rebelde que fazia barricadas, apedrejava bancos e incendiava símbolos do governo militar. De futuro da nação, os estudantes haviam se tornado problema de segurança pública. As diversas passeatas e revoltas estudantis foram caladas com muita

brutalidade e força, até se conseguir o enfraquecimento do movimento e se iniciar a perseguição aos líderes.

A coroação desse período repressivo veio com o AI-5, que instituiu poderes plenos ao governo e controle total sobre os produtos culturais produzidos no Brasil, sobretudo para espantar a ameaça comunista que, segundo o governo, havia animado as revoltas estudantis. Iniciam-se, assim, os chamados “anos de chumbo”, instituindo-se “uma política de *supressão*: expurgos de professores e funcionários públicos, apreensões de livros, discos, revistas, proibições de filmes e peças, censura rígida, prisões” (SÜSSEKIND, 2004, p. 28). Vários artistas e intelectuais foram obrigados a se exilar do país a partir desse período. Quem ficou, nada ou quase nada pôde fazer. Anônimos espalhados pelo país todo foram torturados, mortos e, ainda hoje, há uma lista de “desaparecidos” que ninguém consegue explicar. Houve muitos que se suicidaram ou foram levados à loucura, em função das seções de tortura ou por medo delas. Outros, que escolheram a resistência armada, caíram junto com os focos de guerrilha, exterminados. Flora SÜSSEKIND (2004, p. 28) descreve outros mecanismos utilizados pelos militares:

Arrombamentos às vezes literais, como a violação de correspondências e residências, as detenções, os seqüestros pelas forças policiais, as demissões por motivos ideológicos, as perseguições; às vezes simbólicos e não menos eficientes, como a paranóia da censura ou da perseguição política, a ponto de muita gente ter sido reduzida a um tal estado de pânico e paralisia que se tornou literalmente impossibilitada de qualquer ação no campo da cultura.

Na verdade, havia um grande rigor na manipulação dos veículos de cultura e no controle sobre as instituições mobilizadoras, como os sindicatos e estudantes, no sentido de eliminar qualquer tentativa de resistência ao regime militar que, a partir de agora, evidenciava que iria durar por muito tempo. A manipulação e o controle dos meios de comunicação e cultura permitiam, como ainda hoje permitem, que ações fossem tomadas sem que suas conseqüências e intenções pudessem ser efetivamente reconhecidas pela maioria da população.

Neste momento, toda a produção cultural tinha como interlocutor direto a

censura. Compunha-se pensando nas possibilidades, nos riscos, nas conseqüências do ato censor. Os jornais e a televisão contavam com agentes do governo permanentes, há diversos registros que relatam a invasão a teatros, a música era intensivamente controlada e o cinema, em função dos altos custos de produção e importação, não oferecia muito trabalho aos agentes, pois as produtoras faziam uma pré-seleção escolhendo os filmes que trouxessem menor risco financeiro. A literatura também sofria com a censura, mas, ainda assim, coube a ela cumprir o papel de denúncia da barbárie que acontecia nos porões do regime. Com uma dicção descritiva, quando não cifrada, muitas vezes despreocupada em relação a parâmetros estéticos, se guiava num tom jornalístico, realista, procurando denunciar as atrocidades numa espécie de obsessão por remoer a dor, ruminá-la, não deixando a consciência livre.

Em contraposição ao período anterior em que a arte se voltava à política com intenção de revolucionar, o regime militar impôs a incumbência de lutar em favor da democracia, da liberdade de expressão, contra qualquer espécie de governo coercitivo e autoritário. Mudava-se a bandeira, mas a política continuava a ser uma exigência do objeto artístico.

Formou-se simultaneamente à efervescência estudantil, durante o período entre 1964 e 1968, o movimento *Tropicalista*, que colocava em xeque o engajamento político e a maneira tradicional da esquerda de tratar as produções culturais. Sua linguagem trazia à tona influências da agitação cultural que se espalhava pelo mundo afora, com os movimentos de contracultura, o *rock*, os *hippies*. O movimento, porém, não teve uma recepção positiva por uma boa parcela de estudantes e militantes da esquerda engajada, que viam neste projeto a recusa da busca pelo nacional e a assimilação do imperialismo cultural, com a inserção de sons de guitarra e letras cantadas em línguas estrangeiras.

O filme *Terra em Transe*, de Gláuber Rocha, é emblemático na crítica acerca da fragilidade da esquerda e do projeto revolucionário, e é considerado marco de início do movimento tropicalista. Ambientado num país imaginário, Eldorado, mas em

circunstâncias bem semelhantes às vividas pelos povos latino-americanos na história recente, Gláuber encena as vicissitudes de um intelectual que flerta, de acordo com as tensões do período, com diferentes instâncias políticas que se mostram todas incapazes de implantar a transformação social desejada pelo povo. Aliás, também faz uma dura crítica à própria noção de povo e de um certo romantismo alimentado pela esquerda. O suicídio do poeta no final do filme parece marcar a crise existencial e coletiva, o transe ideológico que indica o desespero da fraqueza diante de tantos obstáculos a serem transpostos para que efetivamente fosse conseguida a transformação social, recusada num momento decisivo por aqueles que tinham poder de mobilização e não cumpriram com seu papel, dentro de uma perspectiva de engajamento, deixando o caminho aberto a um regime fascista que odeia o povo. Evidencia-se, desse modo, as desleais lutas pelo poder, com seus interesses encobertos e suas manipulações inescrupulosas, assim como a própria condição existencial diante do fato de que não é possível viver, se não for possível morrer por uma causa.

A terceira estratégia de controle dos meios culturais utilizada pela ditadura, segundo Flora Süssekind, trata-se do incentivo estatal à cultura, promulgado pela Política Nacional de Cultura de 1975. Viabilizado a partir da crise econômica que o país atravessava e pelos escândalos das mortes sob tortura do jornalista Vladimir Herzog e do operário Manoel Fiel Filho, o incentivo à cultura foi uma medida que pretendia controlar a produção intelectual do país pela cooptação. Uma vez que o governo havia perdido o apoio de diversos empresários e da opinião pública foi necessário fazer alianças com figuras de oposição capazes de mobilização. O salário e a atividade intelectual eram os incentivos para afastar os fantasmas do desemprego e da exclusão, que acometiam artistas e professores universitários depois do expurgo ocorrido após o AI-5. “Os autoritarismos parecem adorar o papel de pais. Severos, mas capazes de premiar os bons filhos e até perdoar alguns príndigos” (SÜSSEKIND, 2004, p. 40). O Estado empregava e submetia, resgatava o intelectual e/ou artista da marginalidade, numa atitude que aparentava benevolência, enquanto, na verdade,

depois de lhe dar uma lição e parecer salvá-lo do cativeiro como se nada tivesse acontecido, impunha outro cárcere, o econômico. O custo da sobrevivência e da generosidade era andar nos trilhos que o regulamento ditava. Todavia, o incentivo à cultura e a revogação do AI-5 permitiram que fossem efetuadas críticas ao regime, ampliando um denso debate sobre a continuidade dos militares no poder, que culminou numa série de movimentos exigindo a democracia.

As críticas à esquerda que o movimento trazia num período em que se assistiu, primeiro, à derrota da “revolução brasileira” em 1964, com a instituição do golpe, depois a dos estudantes e, num terceiro momento, a uma nova derrota com a instituição do AI-5 em 1968, indicavam o esgotamento do modelo tradicional de combate à ordem dominante e apresentavam uma nova forma, a das lutas das minorias sociais, da liberalização dos costumes, da manifestação da subjetividade em detrimento da perspectiva objetivista que havia guiado o período anterior. Isso se solidificou, principalmente, no decorrer da década de 1970, na esteira da revolução comportamental que se afirmava no mundo todo. Porém, essas perspectivas, como abrangiam de maneira global o público jovem, foram rapidamente assimiladas pelo poder instituído, virando produtos de consumo numa nova ordem que se consolidava a partir daquele momento, a chamada “sociedade de consumo”.

A preocupação maior que era contra o sistema repressivo em que se encontrava o país fundia-se à miscelânea cultural, animada pelos movimentos de contracultura, inovando a perspectiva transformadora. Grupos se formavam a partir de manifestações de rua, que após 1975 começaram a tomar força, e combinavam encontros onde discutiam as novidades, descomprometidos com o modelo engajado anterior. O esgotamento do anseio revolucionário, a guinada subjetiva e a luta das minorias foram assumidas por essa geração, que articulava o desejo de se participar das questões políticas, porque se vivia um período de repressão intelectual e recessão econômica, com o “descompromisso” em nome da liberdade comportamental que virara regra.

Continuadamente, passou-se a produzir tendo em vista a questão política, mas sob outras perspectivas, a da luta por novos espaços e formas de participação. Com a consolidação definitiva da televisão na rotina do brasileiro, o fortalecimento da indústria do entretenimento e o domínio dos veículos de comunicação por grupos que apoiaram o regime militar, a ordem era procurar meios alternativos de expressão e divulgação de projetos ligados à arte e à crítica em geral. Jovens poetas passaram a produzir uma poesia mais desinteressada esteticamente, preocupada com o coloquial, com o ocasional, numa produção poética que era composta com as palavras livres que vinham à mente e o retrato do instante que passava. Era a poesia de mimeógrafo ou marginal que se moldava e reagia contra o mercado editorial. Jornais alternativos, a chamada imprensa nanica, circulavam e traziam uma forte base teórica com intenção de revolucionar e trazer um novo conceito de jornalismo, intelectualizado sem ser intelectualista, mas, também, principalmente, preocupado em não cair no modelo massificante em vigor. Circulavam com grande importância tentando inovar no quesito estético, tanto quanto no conteúdo que traziam. Em geral, quando escapavam da censura, caíam por falta de recursos financeiros ou rompimento de interesses do círculo idealizador.

Todo este panorama de embate e tensões foi assimilado pelas estratégias de manutenção do poder instituído, que fizeram esgotar os diversos tipos de lutas que emergiram naquele momento. Sob esse aspecto, a despeito da efervescência político-ideológica que tomou conta do imaginário artístico e intelectual daquele período, a democracia que se instalou após o período militar não representou exatamente uma democratização da sociedade brasileira, em sentido amplo, mas apenas uma passagem do mando militar para o civil. O governo militar atingiu o objetivo de extinguir as possibilidades revolucionárias que efervesceram os anos 1960 e instituiu junto com lideranças cooptadas uma democracia sob a égide dos interesses da classe dominante, que, no mundo todo, parece ter sabido manipular melhor as estratégias para manutenção do poder, sem remorsos.

2 LITERATURA E VIDA

Em ensaio de 1949, Theodor Adorno traçava para os intelectuais e artistas o contorno principal do imperativo de questionamento social, ao incluir cruamente a interação das artes no plano social mais amplo, com esta polêmica afirmação: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato *de barbárie*” (apud GAGNEBIN, 2003, p. 98). Com esta asserção, Adorno desafiava arte e artista a saírem do pedestal divinizado que os protegia e possibilitava a produção asséptica de uma arte comprometida apenas com a própria arte, para colocá-los contra a parede e exigir que largassem a máscara de suposta neutralidade e respondessem efetivamente à situação social na qual estavam inseridos. Segundo Renato FRANCO (2003, p. 352), o que Adorno tinha em mente era que, definitivamente, nenhuma arte poderia sobreviver sem que fosse atormentada pelo fantasma das tragédias produzidas pelo homem, nenhuma arte poderia ser concebida sem que tivesse em vista evitar que Auschwitz se repetisse.

Afinal, as obras de arte participam da sociedade e, nessa medida, da barbárie [...]: uma sociedade que permitiu o aniquilamento planejado de multidões afeta, como uma mancha indelével, toda configuração estética e converte em escárnio a obra que finge não ouvir o grito de horror dos massacrados.

Sob esse aspecto, era intolerável que houvesse qualquer objeto artístico, cuja proposta desencadeasse a neutralização do horror sofrido por milhões de pessoas durante a segunda guerra. Era inconcebível a fuga do imperativo ético de se alinhar junto àqueles que sofrem com “...a violação da dignidade humana” (GAGNEBIN, 2003, p. 104). Arte e artista não se poderiam supor isentos neste contexto. Adorno impunha, desta forma, uma marca indelével ao fazer artístico, que seria atravessado pela permanente angústia da resposta social que deve promover.

De modo geral, como o capítulo anterior procurou mostrar, uma grande efervescência política, social e cultural estava em curso no período de formação e produção da poeta Ana Cristina Cesar. A concepção de arte engajada, predominante

nos anos 1960, conheceu sua resistência por meio da revolução comportamental, que se difundiu mundo afora, e da instituição da ditadura militar, que fez com que fossem varridos os anseios de transformação da sociedade brasileira. Ambos os aspectos provocaram a revisão e o questionamento dos preceitos fundamentais da prática política tradicional. Para a ala engajada, esse movimento de rejeição do modelo de contestação política tradicional era conhecido como *desbunde*, designação dada àqueles que deixavam a militância política em favor de projetos pessoais.

Mais especificamente, talvez possamos pensar em termos de gerações, afirmando que parte dos integrantes da geração anos 1970 – o que não exclui integrantes de outras gerações –, não reconheciam mais na militância política um ideal de vida a ser seguido e, em convergência com a liberalidade proposta pelos movimentos de contracultura, adotaram o *desbunde* como signo de rebeldia e descrença em relação aos projetos revolucionários e, de certo modo, também à ordem vigente. O relato da cineasta Ana Carolina dá conta da diferença entre as duas décadas: “o engajamento, na minha geração, era assim: um brevet para o têsão; agora eu acho que o engajamento é um brevet antitêsão...” (PEREIRA; HOLLANDA, 1980, p. 169).

De todo modo, dentro dessa trajetória, a premissa de Adorno se confirmava devido as inquietações inspiradas pela disputa de influência dos modelos econômicos de Rússia e Estados Unidos – os paradigmas comunismo e capitalismo se disseminando e se convertendo nos signos revolução e reacionarismo, ambos, ao menos teoricamente, animados pelo signo da liberdade. A agitação do momento suscitou nos debates culturais a inserção do aspecto político, principalmente, em função da crença no poder ideológico da arte, da palavra, o que proporcionou aos veículos de cultura contar com grande visibilidade e extrema importância como arena de debate ideológico no mundo todo. Neste contexto, o intelectual tinha a obrigação da participação política. De acordo com Sartre, sua função consistia em transmitir a todos os indivíduos a necessidade de transformação social, evidenciar o mal-estar existencial que acometia a humanidade, fruto de um sistema econômico que impedia o verdadeiro

desenvolvimento humano, livre da opressão de viver sob um regime que perpetuava a miséria de muitos e concentrava a riqueza em posse de poucos.

Todos têm os seus fins roubados, todos são meios de fins que lhes escapam e que são fundamentalmente inumanos, todos são divididos entre o pensamento objetivo e a ideologia. Simplesmente essas contradições permanecem, em geral, no nível do vivido e se manifestam seja pela insatisfação de necessidades elementares, seja como *mal-estar* (entre os assalariados das classes médias, por exemplo) cujas causas não se procuram. Isso não significa que não se sofra; bem ao contrário, pode-se morrer disso ou ficar louco: o que falta, por não haver técnicas exatas, é a tomada de consciência reflexiva. E cada um, mesmo que ignore, visa essa tomada de consciência que permitiria ao homem retomar o controle dessa sociedade selvagem que faz dele um monstro e um escravo. O intelectual, por sua própria contradição – que se torna sua *função* –, é levado a realizar para si mesmo e, em consequência, *para todos*, a tomada de consciência (SARTRE, 1994, p. 51-52).

Realizar “a tomada de consciência” era a função posta à intelectualidade. Consciência da contradição na qual a vida se interrompia, gastando-se na geração de lucros para outrem, enquanto perpetuava sua condição subserviente. A necessidade de formar uma “consciência reflexiva” era a questão nuclear para que se rompesse com o modelo que condicionava o humano à situação de escravo, impedindo-o de “retomar o controle dessa sociedade selvagem” que o oprime, e realizar sua liberdade. Essa era a condição necessária para o rompimento da hegemonia de um modelo econômico e político excludentes. De certo modo, se tratava de, por meio da ideologia, promover uma revolução nas consciências, encaminhando seus ânimos a uma transformação social mais ampla. O intelectual de esquerda, portanto, tinha uma tarefa a cumprir. Segundo GRAMSCI (1968, p. 08), “o modo de ser do novo intelectual não pode mais consistir na eloquência, motor exterior e momentâneo dos afetos e das paixões, mas num imiscuir-se ativamente na vida prática, como construtor, organizador, ‘persuasor permanente’, já que não apenas orador puro”. O engajamento do intelectual precisava aliar teoria e prática, produção ideológica e difusão, despertar “a tomada de consciência reflexiva”, levando o conteúdo àqueles que mais precisam dele, ou seja, os setores menos favorecidos da sociedade.

O poder ideológico da palavra era transformador, na medida em que tocava em questões fundamentais da existência, como a realização da liberdade e o princípio

da responsabilidade. Sartre argumenta em seu livro *Que é a literatura?* que um leitor é livre para ler ou deixar o livro de lado, mas se ele realiza sua liberdade e lê, então é imperativo que ele assuma responsabilidade por aquilo que leu: “o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade” (SARTRE, 2004, p. 21). E em outro momento:

Se a sociedade se vê, e sobretudo se ela se vê *vista*, ocorre, por esse fato mesmo, a contestação dos valores estabelecidos e do regime: o escritor lhe apresenta a sua imagem e a íntima a assumi-la ou então a transformar-se. E de qualquer modo ela muda; perde o equilíbrio que a ignorância lhe proporcionava, oscila entre a vergonha e o cinismo, pratica a má-fé; assim, o escritor dá à sociedade uma *consciência infeliz*, e por isso se coloca em perpétuo antagonismo com as forças conservadoras, mantenedoras do equilíbrio que ele tende a romper (SARTRE, 2004, p. 65).

O intelectual, portanto, carregava o poder de transformação na ideologia do signo, e sua função era difundir a tomada de consciência reflexiva: “nomear é mostrar e mostrar é mudar” (SARTRE, 2004, p. 66). Esses ideais faziam parte da vida dos intelectuais brasileiros durante os anos 1960 e possuíam a forma peculiar de um extenso projeto didático em favor de uma espécie de “revolução brasileira”. Ao procurar democratizar o acesso à leitura, por meio da distribuição e venda de livros nos meios populares, como é exemplo a coleção *Cadernos do povo brasileiro* (RIDENTI, 2000, p. 113-121), numa linguagem e temática próxima do povo, acreditava-se ser possível lançar as bases à transformação social.

Com efeito, os intelectuais brasileiros se entregam à ação política sem nenhuma hesitação e como se tivessem qualificação especial para fazê-lo. Em muitas ocasiões, eles se tornam protagonistas políticos centrais. Além disso, arrogam-se uma competência particular para assumir a responsabilidade pela dimensão mais política do fenômeno político: a ideologia. Na “realidade brasileira”, mais uma vez, encontram boas razões, tantas quantas queiram, para justificar a importância de sua intervenção (PÉCAUT, 1990, p. 07-08).

Neste cenário não se produz cultura impunemente. Tanto do ponto de vista do projeto de arte revolucionária, quanto das exigências impostas pelo regime militar na década posterior, o custo foi alto. Mortes por suicídio, tortura, guerrilha, manifestações, sendo suas vítimas mulheres, homens ou adolescentes, famosos ou

anônimos. Exílio de intelectuais, artistas, professores universitários. Loucura e auto-exílio. Ana Cristina Cesar, filha de família culta de classe média do Rio de Janeiro, que era neste momento o grande centro cultural do país, tinha plena consciência da configuração deste cenário. Durante a ditadura, seu pai fora preso e sua mãe precisou deixar o emprego de professora numa escola particular do Rio de Janeiro, devido à perseguição política. Por essa razão, Ana e seus irmãos foram transferidos de uma instituição particular para uma instituição pública de ensino (MORICONI, 1996, p. 84-86). Num segundo momento, sua participação ativa como colaboradora e colunista em jornais da imprensa alternativa, preocupada em ser uma voz destoante da imprensa oficial, veiculando artigos e matérias que discutissem os mais diversos temas em voga na época, incluindo, evidentemente, arte e política, deixa clara sua preocupação com algum nível de manifestação política.

Maria Lucia de Barros CAMARGO (2003, p. 26) destaca os anos 1960 como período de aprendizagem da poeta Ana Cristina, apontando para sua preocupação e diálogo com a tradição literária. No livro póstumo, *Inéditos e dispersos*, é possível conhecer alguns resultados da poeta aprendiz, o preâmbulo de sua reflexão estética, o diálogo com a tradição e a busca pela própria voz. Neste livro, o leitor se depara com uma diversidade de textos, que compreende os diferentes momentos da obra de Ana, incluindo poemas desde quando ela tinha nove anos, até meses antes de sua morte. Como exemplo, em poema datado de outubro de 1968, Ana dá sinais de temas importantes que sua poética assumiria quase uma década depois. O poema aborda questões como a forma poética, o cotidiano, o diário, a intimidade e a dissimulação, temas que ocupam espaço privilegiado no trabalho de Ana:

Forma sem norma
Defesa cotidiana
Conteúdo tudo
Abranges uma ana
(CESAR, 1998, p. 36)

No outro pólo, em carta datada do ano de 1976, contida no livro

Correspondência incompleta, Ana Cristina Cesar, além de questionar sua própria formação universitária no curso de Letras e pôr em dúvida a teoria estruturalista aplicada à literatura, encontra na política o elo de *sentido* à prática literária, ou seja, a literatura deixa de ser uma atividade asséptica para ganhar uma dimensão mais ligada à existência em virtude de sua função política:

É incrível que NUNCA [...] eu li Benjamin na PUC. Nem nenhum de Frankfurt [...]. Sabe que até o último semestre na PUC (o 9º) eu nunca tinha lido Antonio Candido?! E tinha até preconceito contra. [...] É uma distorção séria. Percebo que a minha formação é manquitola. E as meninas que saem pela vida sem perceber, tendo lido Lévi-Strauss antes de mais nada? De vez em quando fico abismada com essa velha situação, especialmente ao ler textos nunca mencionados na faculdade e que me parecem fundamentais. Fiquei também muito impressionada com a firmeza, a clareza política do Benjamin. Entrevi que a lucidez e a militância política dão um sentido global às coisas que se faz. A análise literária (e, pensando em Brecht, a própria prática da literatura) fica uma atividade viva, combativa, ligada ao mundo, porra! Tão distante de tudo que eu fiz e faço, onde as atividades estão *apart*, soltas (e aqui o termo despedaçado não fica mais tão forte – a palavra alienação acorda). A qualidade de vida fica baixa sem essa razão política (CESAR, 1999b, p. 114-115).

O problema da “formação teórica” do estudante de Letras também é abordado por Ana em artigo para o *Opinião*, jornal bastante conceituado da imprensa alternativa, com o título *Os professores contra a parede*. Nele, Ana atribui conotação política à teoria, apontando a existência de uma “repressão velada”, para o fato de o professor impor *uma teoria* em detrimento da própria literatura, que ocupava pouco espaço nas aulas e na grade curricular. Em certa altura do texto, ela estabelece:

Toda produção e toda transmissão de conhecimento estão vinculadas a uma posição ideológica e à posição de produtor dentro da instituição. Não se trata de rejeitar a possibilidade de produção teórica, ou um determinado tipo de produção teórica, mas de *politizar as “teorias”*, indicando os seus usos repressivos e recusando uma discussão puramente epistemológica (CESAR, 1999c, p. 147).

O processo de caracterização de *uma teoria*, submetida ao signo da verdade científica e, portanto, desideologizada, encobre a existência de uma “tirania teórica”, dissimulada no discurso legitimado da instituição. Em outras palavras, não existe neutralidade na linguagem. A “discussão puramente epistemológica” da teoria abstrai o problema a um terreno onde ele não faz sentido, um lugar vazio do peso axiológico

que toda linguagem ou posição carrega (BAKHTIN, 2004, p. 46). “Politizar as ‘teorias’”, portanto, seria compreendê-las a partir de seu peso ideológico, como sintoma, consequência ou prolongamento de uma determinada visão de mundo. Seria exercê-las reflexivamente, fazendo-as interagir e dialogar com o universo de relações possíveis, a partir da tensão promovida pelo choque entre os mais diversos textos e posições ideológicas. A teoria precisava ser desmistificada de sua suposta condição de pureza, para procurar sua legitimação no universo mesmo da linguagem, terreno em que Ana encontra as atuações contundentemente implícitas da repressão e dominação legitimadas pelos discursos dominantes.

Noutra carta, sobre o ambiente de repressão e a atividade ensaística, Ana relata:

Tem horas realmente que dá uma impressão de fechamento total, de impermeabilidade, fica drástico. Mas se a cuca melhora junto vem uma lucidez maior: que o sistema não é uma massa compacta e coerente, aquela história das brechas por onde se pode tentar botar o dedo. Eu me sinto melhor e valorizo pequenas coisas: escrever pro *Opinião* (tão pouco e tão principiante, pouco fôlego, impressão de que ninguém “aproveita”, de que não é “suficientemente político” – mas ao mesmo tempo sensação de um “preparo”, de um treinamento, de um fortalecimento, inclusive para receber críticas, para o contato com o leitor; e de estar colaborando com o jornal mais reprimido do país... (CESAR, 1999b, p. 130).

Os conflitos presentes neste trecho se caracterizam pelas tensões inerentes à formação intelectual dos integrantes desta geração, uma vez que no ambiente cultural da época conviviam abertamente a necessidade política, face ao estado ditatorial, e a recusa sistemática do engajamento e da militância. O trecho revela, também, o turbilhão de *exigências* imposto àqueles que se propunham a trabalhar com cultura. Primeiro, observa-se o sentimento de enclausuramento, de fechamento, depois, a manifestação de um conflito operando na preocupação de mesurar se sua atividade é “suficientemente política”. Também é visível o sufocamento que o tema provoca, por exigir o impulsionamento da queda do regime autoritário e manifestar o drama de se conviver com a própria fraqueza diante de uma problemática tão profunda. Em 1977, inclusive, ela declara: “...eu jamais poderia ter papel ativo nisso [movimento

estudantil]: só solidariedade sem mais questões” (CESAR, 1999b, p. 26).

Embora a recusa da militância guardasse uma dimensão política, uma vez que o desbunde e o uso de drogas, por exemplo, eram formas de contestação social, tanto da ordem estabelecida, quanto da esquerda engajada, o movimento de desengajamento, do ponto de vista da esquerda, estava ligado à traição, tanto do povo quanto do projeto revolucionário. No fim dos anos 1970 e início dos anos 1980 o tema político atingira proporções de esgotamento generalizado. Jornais e revistas foram veículos de um debate, em que farpas e acusações eram lançadas de todos para todos os lados. Carlos Alberto Messeder Pereira e Heloísa Buarque de Hollanda conceberam uma espécie de documento síntese desse debate. Realizaram uma série de entrevistas com diversas pessoas ligadas à arte no Brasil e as reuniram no livro “Patrulhas ideológicas”. Nele, se encontram desabafos como estes de Carlos Diegues, Glauber Rocha e Ferreira Gullar, respectivamente:

O que existe é um sistema de pressão, abstrato, um sistema de cobrança. É uma tentativa de codificar toda manifestação cultural brasileira. (PEREIRA; HOLLANDA, 1980, p.18)

Debate ideológico no Brasil é a teologia, especular Deus a partir do princípio da fé. Não tem sentido isso. Aqui você tem que adorar Deus, MDB, Flamengo, e ser fã de Maria Betânia. É uma série de classificações de origem católica como o cinismo do perdão, como a anistia que o Figueiredo dá aí pra esquerda. É tudo a mesma coisa, é o perdão do padre. Então, sai todo mundo a fim de pecar outra vez: o Carnaval, depois a Semana Santa. Todo mundo sai para ver desfile de escravo no carnaval, a intelectualidade de esquerda vai valorizar o populismo das escolas de samba que é uma coisa europeizada, vestida pela Marquesa de Santos. Todo mundo participa do massacre econômico da população, joga o jogo da inflação e protesta contra a ditadura. (ibid., p. 29)

...me parece que no plano dos artistas, dos intelectuais, cineastas, teatrólogos, enfim, há também um outro fenômeno que eu chamaria o “fenômeno de saturação política”. Eu acho compreensível que depois de 15 anos de um regime como esse que nós vivemos no Brasil, em que o problema político era obrigatório (mesmo em silêncio), haja uma presença esmagadora do problema político e social. (ibid., p. 71)

Sem dúvida, havia uma “presença esmagadora do problema político e social” e, de certa forma, nem podia ser diferente. Após três décadas em que a política era assunto central das artes, era impossível que não deixasse marcas. Esses três relatos,

cada um a seu modo, deixam claro o “fenômeno de saturação política” que vivia o país no final dos anos 1970. O relato de Glauber Rocha, que destoa dos demais, é mais incisivo ao apontar o cinismo como sintoma do debate ideológico no país. Na verdade, Glauber revela o ceticismo em que a causa política se afundou, baseado no fato de que mesmo após tantos anos de debate público, tudo se denunciava estruturalmente frágil e superficial. Havia um preço a pagar por isso, mas todos negavam a dívida. E enquanto isso, no final dos anos 1970 e início dos 1980, tudo se encaminhava a uma relativa tranquilidade à passagem “lenta, gradual e segura” à democracia.

Em Ana Cristina Cesar, a articulação entre a literatura, sua incompatibilidade com o modelo de militância tradicional e sua preocupação com o fenômeno político de modo geral motivou a procura de uma alternativa para apaziguar os anseios decorrentes dessas perspectivas, produzindo uma forma peculiar de desbunde, cuja conotação, segundo MORICONI (1996, p. 32-33), era política:

[O desbunde] para ela significava a decisão de dedicar-se com todas as forças a construir uma personalidade poética auto-consciente, baseada na desconstrução sistemática daquilo que acreditava ser sua persona de poeta oficial. Mas era um falso desbunde, um meio desbunde. Pois Ana simplesmente trocou um empenho por outro. Para ela, o empenho no projeto pessoal devia ser encarado como gesto político, pois dele também decorriam compromissos. Era como trocar um engajamento político por outro micropolítico. Trocar a militância político-partidária pelas militâncias literária, jornalística, pedagógica, uma cruzando-se com a outra.

Atribuir conotação política à opção de engajar-se nos seus campos específicos de atuação, “militâncias literária, jornalística, pedagógica, uma cruzando-se com a outra”, era uma maneira de acomodar o sentimento de culpa implícito no conflito de medir o valor político da atividade que desempenha. MORICONI (1996, p. 33) continua:

O tema da *desculpabilização*, que aparecerá nos artigos e na poesia de Ana, refere-se a assumir-se enquanto pequeno-burguês, porém não individualista. Inserir-se em lutas políticas específicas a seu campo de ação existencial e profissional e não mais encarar-se a si próprio como guia das massas ou porta-voz dos oprimidos. Era a crítica ao modelo da militância comunista/socialista tradicional. Com o tempo, o tema da desculpabilização em Ana transfere-se para o terreno da política de gêneros. Não ter culpa de se colocar como mulher no espaço público. Fazê-lo em sua área específica (no caso dela, a superfície do

texto, a linguagem) sem embarcar no messianismo feminista.

Nesse sentido, de acordo com Maria Lúcia de Barros Camargo, é possível notar uma transição na dicção ensaística de Ana Cristina Cesar, que se desloca do tom tradicional da impessoalidade e suposta neutralidade do autor em relação ao seu objeto de pesquisa, tom, este, consagrado pela racionalização do discurso científico, para a articulação de uma linguagem mais subjetiva, “...um tom mais pessoal, mais confessional” (CAMARGO, 2003, p. 62). Ana identifica no discurso acadêmico a manifestação da autoridade masculina sobre a produção de conhecimento e vai procurar a relativização ou desmistificação deste pressuposto, a partir da construção de uma linguagem que questione o limite entre o feminino e o masculino. A subversão da autoridade na linguagem é desenvolvida a partir de um tom irônico que conversa com o leitor e se permite marcas de impressão, embora esteja carregado de rigor teórico. O feminino emerge na coloquialidade e dramaticidade, quebrando a carga de seriedade do texto.

Pode-se dizer que Ana Cristina não mais necessita do discurso legitimador, da “fala masculina” característica do ensaio, e pode se permitir, agora com mais maturidade e liberdade, explorar a dicção nova e contaminar, com sua palavra poética, o ensaio crítico. E a literatura feminina será o tema dos dois melhores ensaios publicados por Ana Cristina depois de 1978 (CAMARGO, 2003, p. 64).

A opção de Ana por investir no “terreno da política de gêneros”, refere-se à procura de uma linguagem feminina e à ruptura com o tom de neutralidade masculina. Esse fator não será característico apenas de seu trabalho ensaístico, mas se estende à sua poesia, que será o espaço em que essa proposta terá campo privilegiado. O que opera nesta opção é a recusa dos processos autoritários, dos elementos repressivos e das representações de poder na linguagem (seu campo específico de atuação), identificados com a presença do masculino. Conforme aponta MORICONI (1996, p. 68) a respeito do já referido ensaio *Os professores contra a parede*, “a utopia delineada por Ana envolve a convivência conflitiva entre diferentes, assim como a perspectiva de colaboração produtiva entre os diversos estratos da vida acadêmica

(alto, médio e baixo cleros).” A utopia se fundamentava na tensão, na crença da produção de sentido por meio do choque entre as vozes, os textos, em sua convivência conflitiva e mutuamente enriquecedora.

O desbunde de Ana, sob esse aspecto, aponta para a diversificação da arena em que a política se manifesta. Ao encontrar na linguagem o seu verdadeiro espaço de contestação e atuação política, Ana Cristina adota uma espécie de “...produção escrita desviante” (CESAR, 1999c, p. 217), questionadora dos pressupostos de arte e política até então dominantes. Num período em que ficava mais evidente a instabilidade dos processos de significação e pertencimento, trata-se de subverter os mecanismos de controle e repressão que operam como determinantes sociais a partir do discurso.

A poesia dos anos 1970 no Brasil, em sua maioria, recusava tanto a arte engajada e os projetos de vanguarda ligados às correntes concretistas, quanto o objetivismo e o racionalismo identificado no modelo poético de João Cabral de Melo Neto. Repudiava as linguagens objetivistas e autoritárias para assumir uma proposta que valorizasse o individual e o subjetivo, dentro de uma perspectiva *anti-intelectual*, de acordo com a influência da contracultura. Essa postura rendeu críticas negativas de integrantes da academia, que a rotulou de “lixeratura”, entre outros nomes, alegando a baixa qualidade estética dos textos e a ignorância dos escritores em relação à tradição literária (PEREIRA, 1981, p. 38). Esses aspectos também serviam de argumento para aqueles que denunciavam “o vazio cultural da época”, causado pelos efeitos do regime militar. Conforme aponta Carlos Alberto Messeder PEREIRA (1981, p. 93), “[a produção poética dos anos 1970] trata-se, fundamentalmente, de uma questão de postura que não nos remete apenas ao universo literário, mas à cultura como um todo. É um conjunto de experiências sociais no sentido mais amplo do termo.”

A poesia dos anos 1970 configurou um verdadeiro surto poético no país todo. “Quase se pode dizer que há mais poetas que leitores de poesia” (CESAR, 1999c, p. 162), afirmava Ana Cristina Cesar em ensaio de 1976. Era uma poesia muito diversificada, sem unidade temática, e que carregava uma multiplicidade de

linguagem, reunindo desde “...textos em prosa, com forte tom irônico, até outros contendo uma poesia calcada sobre o verso, bastante discursiva e referencial” (PEREIRA, 1981, p. 38). Alguns aspectos, no entanto, foram privilegiados na tentativa de definir o que seria *novo* nessa poesia e de compreender o fenômeno poético que abrangia todo o país, fazendo com que, curiosamente, a poesia tivesse se tornado o artigo do dia (HOLLANDA, 2001, p. 09). O tema cotidiano e a linguagem coloquial são os elementos principais de definição do que se configurava como realmente novo. Porém, outro fato que torna essas produções peculiares para a história da literatura brasileira, consiste na maneira de produção, publicação e comercialização da obra literária.

O rótulo de “literatura marginal” se deve exatamente ao fato dessas produções circularem por meio de mecanismos alternativos em relação ao mercado editorial, à margem das grandes editoras e das produções oficiais, oferecendo, assim, uma linguagem igualmente alternativa, ilesa do crivo do editor ou da censura. Seja com a formação de cooperativas ou com o próprio autor sendo responsável pela confecção, comercialização e distribuição de seus livros, essa literatura atingia de maneira independente o âmbito público, ainda que de modo restrito, mas imprimia um forte impacto no imaginário literário nacional. Seu aspecto artesanal proporcionava uma aproximação maior do autor com o livro enquanto objeto e, por consequência, do leitor com o autor, no sentido de que o livro recebido pelo leitor carrega a presença do autor em todos os seus estágios.

A poesia alcançou a liberdade de forma e temática, recusando o modelo de “escola literária” e adotando a experimentação como pressuposto de arte. Trocavam-se os temas nobres pelos superficiais, a política pelas banalidades, o social pelo sexo, a estrutura rígida e racional do poema pelo diálogo, a conversa, o bilhete, o recado, as palavras de baixo calão. “Tudo pode ser dito no poema, mas na realidade nem tudo pode ser dito” (CESAR, 1999c, p. 166). O paradoxo no qual se equilibrava essa poesia conferia sua face política. Fora do padrão dominante da cultura oficial havia alcançado

um terreno livre para a expressão poética, sem vínculos ou obrigações, enquanto se vivia uma realidade bloqueada e cerceadora. Além disso, o fato de sua circulação e distribuição ser limitada não impedia que ela cumprisse o papel notável de preencher o dito vazio cultural da época. Ela podia ser entendida como símbolo de resistência e sua marginalidade concedia sua dignidade. No entanto, a despeito do caráter nobre de resistência, essa produção era plenamente consciente da consolidação do mercado, da literatura enquanto *produto* a ser consumido e comercializado, meio de se ganhar dinheiro. A literatura perdia o caráter prestigioso, engrandecedor, o escritor abandonava o encastelamento proporcionado pelo poder da escrita, e os temas e o próprio autor aproximavam-se do cotidiano das pessoas, fazendo com que a literatura dialogasse diretamente com elas, com suas vidas.

...há uma poesia que desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexos entre poesia e público. Dentro da precariedade de seu alcance, esta poesia chega na rua, opondo-se à política cultural que sempre dificultou o acesso do público ao livro de literatura e ao sistema editorial que barra a veiculação de manifestações não legitimadas pela crítica oficial. No plano específico da linguagem, a subversão dos padrões literários atualmente dominantes é evidente: faz-se clara a recusa tanto da literatura classicizante quanto das correntes experimentais de vanguarda que, ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário (HOLLANDA, 2001, p. 10-11).

Este trecho retirado do prefácio da clássica antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, traça as linhas gerais da poesia considerada nova. Observe-se, inclusive, que seus traços definidores estão ligados principalmente a questões sociais de contestação, de legitimidade oficial tanto no aspecto da produção/produto quanto da difusão, além da recusa de modelos literários autoritários e tradicionais. A antologia, sob esse aspecto, acabou por macular a dimensão mais política dessas produções, sua marginalidade, sua recusa dos meios de produção e distribuição legitimados pela sociedade, porque as inseriu nesses meios, instituiu sua distribuição por meio de editora e as expôs ao crivo da crítica especializada.

Ana Cristina Cesar estava historicamente contextualizada nesse tipo de

produção. Mas ao contrário da adoção de seus pressupostos *anti-intelectuais*, ela produzia uma poesia interessada nas potencialidades estéticas e políticas derivadas desse tipo de literatura. Sob esse aspecto, Carlos Alberto Messeder PEREIRA (1981, p. 16), em *Retrato de Época*, trabalho que estuda a poesia marginal dos anos 1970 no Rio de Janeiro, classifica Ana C. como poeta independente, em relação aos diversos grupos poéticos existentes na cena carioca daquele período.

A “politização do cotidiano” e a “estetização do cotidiano” são elementos de grande importância para essa nova poesia. Eles decorrem da postura assumida diante da matéria poética, do fato de que tudo podia virar poesia e da dimensão que isso tomava em relação ao pano de fundo social mais amplo. O elemento da “politização do cotidiano” adquire um vasto sentido e aponta em várias direções se colocado em relação à idéia de redimensionamento do campo da política presente na época. Ele se caracteriza também com a presença constante de uma reflexão acerca da experiência de fechamento imposta pelo AI-5, desarticulada da noção essencialmente política e redirecionada à influência no subjetivo. Deslocadas de uma abordagem mais objetiva, “...as questões são levantadas e encaminhadas, preferencialmente, enquanto interferências no cotidiano das pessoas” (PEREIRA, 1981, p. 32). Como exemplo, os poemas de Francisco Alvim e Luiz Olavo Fontes, respectivamente, retirados da antologia *26 poetas hoje*, dão mostras desse aspecto. A referência direta à violência do regime militar tem o foco redimensionado à vida comum, ao dia-a-dia, às conseqüências emocionais de se viver privado da liberdade de se expressar.

Aquela tarde

Disseram-me que ele morrera na véspera.
 Fora preso, torturado. Morreu no Hospital do Exército.
 O enterro seria naquela tarde.
 (Um padre escolheu um lugar de tribuno.
 Parecia que ia falar. Não falou.
 A mãe e a irmã choravam.)
 (HOLLANDA, 2001, p. 19)

Propriedade privada

não tenho nada comigo
 só o medo
 e medo não é coisa que se diga
 (ibid., p. 172)

A proposta de “estetização do cotidiano” consistia em transformar em poesia o momento fugaz capturado pela pena do poeta, estetizar a realização simultânea de poesia e momento, o registro cotidiano, qualquer que fosse. O poeta não produzia mais na solenidade do silêncio, era no instante que se realizava a poesia, erigida no impulso das circunstâncias. Um simples bilhete, um comentário ou uma anotação qualquer poderia entrar para o rol da obra do poeta. Os poemas *Drama Familiar*, de Charles e *20/10*, de Torquato Neto são exemplos desses aspectos. O primeiro dá mostras de um registro circunstancial, enquanto o segundo remete à anotação íntima de um diário.

Drama Familiar

Mais um berro histérico
 e mato um
 (ibid., p. 233)

20/10

É preciso não beber mais. Não é preciso sentir vontade de beber e não beber: é preciso não sentir vontade de beber. É preciso não dar de comer aos urubus. É preciso fechar para balanço e reabrir. É preciso não dar de comer aos urubus. Nem esperanças aos urubus. É preciso sacudir a poeira. É preciso poder beber sem se oferecer em holocausto. É preciso. É preciso não morrer por enquanto. É preciso sobreviver para verificar. Não pensar mais na solidão de Rogério, e deixá-lo. É preciso não dar de comer aos urubus. É preciso enquanto é tempo não morrer na via pública.
 (ibid., p 68)

Ana Cristina Cesar se apropria desses elementos de forma peculiar, elaborando uma poética que transita sempre no limite: dos gêneros do discurso, entre literatura e carta, literatura e diário; no limite entre arte e vida, nos problemas entre literatura e intimidade, literatura e verdade; e das políticas de gênero, na construção de uma sexualidade ambígua, na busca da voz e de uma escrita feminina. Mutuamente estes temas se constroem no corpo do próprio texto, estabelecendo uma poesia que propõe uma espécie de jogo com os temas da intimidade, “temas de mulher” (da

persona feminina construída socialmente) e “faces do feminino”, por meio de uma estrutura textual carregada de dramaticidade, teatralidade, quebras, vozes que conversam, tons de fala, referências a outros textos, personagens, alusões a outros autores, uma poesia em que *eu* e *outro*, identidade e alteridade se constroem fragmentariamente nas possibilidades do discurso. “A escrita como conversação, como fala: este um dos traços característicos da escrita de Ana Cristina Cesar, cujo eco, insistente, se repete, com variações, de um livro a outro” (SÜSSEKIND, 1995, p. 13). Ana empreende um elaborado projeto poético que muitas vezes toma forma de uma espécie de orquestração de vozes, em que há a apropriação de versos de outros autores, alusões e referências a personagens de outros textos, diálogos dentro dos poemas e a proposição de uma constante reflexão sobre seu próprio fazer poético, construindo uma permanente tensão entre as vozes que figuram no texto.

Ana Cristina Cesar procurava a realização de uma espécie de projeto de atualização modernista do falar feminino, da escrita feminina. Ela não identificava em poetisas como Cecília Meireles ou Henriqueta Lisboa traços modernistas, no sentido do desenvolvimento de rupturas com estruturas poéticas dominantes. A continuidade estava garantida pela “estética da pureza” e da perfeição. Diante da pequena presença da mulher como produtora de literatura no Brasil, os temas “altos” e a “dicção nobre” dessas poetisas (chamadas desse modo não gratuitamente) serviam de paradigma para a escrita poética de mulheres na literatura brasileira. Vê-se no poema de Cecília Meireles, transcrito abaixo, a operação desse paradigma com a clara opção por uma “estética da pureza”, em que tanto a escolha vocabular, quanto o tema e o tom assumidos evocam o elevado, o sublime, ainda que se possa apontar alguma contradição pelo fato do eu-poético ocupar um espaço *entre* o material e o imaterial:

Inscrição

Sou entre flor e nuvem,
estrela e mar.
Por que havemos de ser unicamente humanos,
limitados em chorar?

Não encontro caminhos
fáceis de andar.
Meu rosto vário desorienta as firmes pedras
que não sabem de água e de ar.

E por isso levito.
É bom deixar
um pouco de ternura e encanto indiferente
de herança, em cada lugar.

Rastro de flor e estrela,
nuvem e mar.
Meu destino é mais longe e meu passo mais rápido:
a sombra é que vai devagar.
(MEIRELES, 1975, p. 83)

Essa estética carregava o senso comum acerca do que seria *poesia*, do que seria *mulher* e, finalmente, do que seria *poesia escrita por mulher*:

– Faça uma enquete tipo *Globo Repórter*. Saia à rua e pergunte aos pedestres: o que é poesia; o que é mulher; e mulher fazendo poesia, fala de quê. As respostas vão configurar o senso comum do poético e feminino. Surgirão algumas imagens que se convencionou chamar da natureza e considerar belas. O cancionero popular. Perfume, pérola, flor, madrugada, mar, estrela, orvalho, pólen, coração. Tépido, macio, sensível. E em aparente contradição: inatingível, inefável, profundo. A velha contradição que os românticos não conseguiram resolver. Mulher é inatingível e sensual ao mesmo tempo. Carne e luz. Poesia também. O poético e o feminino se identificam (CESAR, 1999c, p. 224).

Ana propõe o rompimento desse modelo, dessa marca impressa no imaginário literário nacional e, numa dimensão mais ampla, do senso comum acerca do ser mulher, com a busca de novas faces do feminino, mais ligadas à natureza, mais violentas, algo em que a contradição “carne e luz” seja problematizada. A poética do sublime, portanto, será o ponto decisivo de ruptura com o “falar feminino” tradicional.

O feminino é o etéreo, é o leve, é o cristalino, é o diáfano, é o que fala de coisas muito leves da natureza, nuvens e riachos, alguma coisa que não “toca” direito. Eu acho que a Cecília Meireles exemplifica um senso comum que a gente tem em relação ao feminino. Talvez o feminino seja alguma coisa de mais violento que isso. Talvez o feminino seja mais sangue, mais ligado à terra (CESAR, 1999c, p. 269).

A atualização da poética feminina projetada por Ana se constrói justamente a partir de elementos tidos como característicos da *persona* feminina, a partir do terreno

em que a mulher historicamente opera: o âmbito familiar. O tom de diários, cartas e conversas em sua poesia são características de uma poética que transita no âmbito do particular, de um terreno específico e fechado. Esse terreno específico pertencente ao feminino tem sua lógica própria, seus próprios assuntos, suas peculiaridades, seus princípios, elementos que permanecem protegidos contraditoriamente pela estética do segredo e do escancaramento.

Parece que o escrever “como mulher”, ou o “escrever no feminino” (que também é uma questão de leitura), não se marca apenas pelas delicadezas, ou pela preferência por certos temas, mas pelo tom. Na linguagem, numa certa sintaxe do segredo, está a diferença fundamental entre esta fala feminina e aquela das “damas” da poesia brasileira. “Dicção íntima X dicção nobre” (CAMARGO, 2003, p. 81).

A “dicção íntima” propõe a desmistificação da representação do feminino no universo da linguagem e demonstra a existência implícita de um discurso dominante que condiciona a representação do feminino à dicção pura e nobre, limpa e suave, casta e sublime. A mulher e o poético sofrem com o cárcere dos “temas altos”, com a prisão das estrelas.

O fato de que a “mulher, na história, começa a escrever por aí, dentro do âmbito particular, do familiar, do estritamente íntimo” (CESAR, 1999c, p. 257) oferece à “dicção íntima” uma dimensão mais ampla de contraste em relação à “dicção nobre”. Trata-se de explorar um terreno historicamente pertencente à mulher e colocá-lo num embate direto com o que se convencionou identificar com a representação do feminino e a presença do feminino na linguagem, um ambiente mítico preenchido pela beleza e o impalpável, onde o desejo, a carne e o sangue estão excluídos. Sob esse aspecto, o problema da intimidade em Ana Cristina Cesar é levado ao limite. Enquanto se pensa haver revelações íntimas e autobiografia, o que opera é uma densa reflexão sobre a linguagem, um embate de vozes, um jogo em que o feminino se projeta fragmentado, inconcluso e ambíguo. O fiel da balança não é mais a pureza ou o sublime, mas o desejo, a paixão, a carne. Desejo ambíguo. Paixão ambígua.

A identidade feminina não tem onde exatamente se sustentar. Ela se

configura ambivalente diante das possibilidades do discurso. O falar feminino que Ana procura e acredita existir (CESAR, 1999c, p. 269) é identificado com o elemento íntimo, no sentido da construção de um tom e de uma fala poética que conversa, que troca segredos, que age no plano coloquial do fluxo de um diálogo, próximo de uma sintaxe de fala. A sintaxe de fala é realmente o traço definidor da obra de Ana Cristina Cesar. É uma poética que tem clara noção da interlocução, da existência do *outro* no discurso. Ela se constrói toda equilibrada na equação do diálogo, entre *quem* fala e *para quem* se fala. Mas é uma relação ativa, *eu* e *outro* se constroem ativamente no discurso, participativamente. E isso perpassa os textos de Ana independentemente de serem diários ou cartas, é uma característica poética. Ela apreende os elementos comuns à poesia produzida nos anos 1970, mas ultrapassa as exigências dessa poética, promovendo um novo dimensionamento para o problema da intimidade e agregando outras características técnicas, como a apropriação de versos de outros autores, oferecendo a ampliação da característica de diálogo, que vai além da simples noção de alusão ou referência dentro do poema, para formar um diálogo mais amplo, em que as vozes desses outros textos se incluem como integrantes da “conversa íntima” empreendida pelo poema.

Em ensaio a respeito do livro *As mulheres de Tijucopapo*, Ana revela o que julga ser a presença do feminino na linguagem:

É um livro que conta, *femininamente*, a história de um retorno às origens: um retorno mítico de São Paulo para o Recife natal. *Femininamente* significa aqui: de forma errante, descontínua, desnivelada, expondo com intensidade muito sentimento em estado bruto. Significa também: dirigindo-se eternamente a um interlocutor, falando sempre *para alguém*, como numa carta imensa. Mas ao mesmo tempo esse feminino transborda em excesso inquietante. Ao longo do livro trava-se uma luta com esse feminino excessivo, com esse a-mais, porque o excesso se situa à beira de uma amedrontada indefinição, à beira de uma impossibilidade de afirmar, afirmar-se, dar forma, acabar-se (CESAR, 1999c, p. 249).

Neste trecho, estão contidos os elementos principais da poesia de Ana Cristina Cesar. O entusiasmo com que ela aborda o livro de Marilene Felinto dá mostras dos seus próprios interesses em relação à produção literária de uma voz

feminina, de uma voz modernamente feminina. Essa voz é carregada de ambigüidades, de excessos e arroubos. O feminino recusa a linguagem séria e sóbria, para transbordar em “excesso inquietante”. De acordo com o que aponta Ana Cristina, o coloquial e o íntimo parecem ser o terreno feminino por excelência. A “forma errante, descontínua e desnivelada” configura a natureza feminina, cujo núcleo caótico é ligado à idéia de histerização, da mulher desligada da pureza, condição etérea e sublimadora, e relacionada ao corpo, à carne, à terra.

A mulher é histérica por tradição. Mulher histérica é uma figura do século XIX pesquisada, não é? Histérica... inclusive *histero* quer dizer “útero”, a palavra grega. Quer dizer, mulher é aquela que histeriza o tempo todo, aquela que joga no corpo, aquela que fala com o corpo (CESAR, 1999c, p. 271).

Essa é uma postura que remete ao campo da política, na medida em que há a opção de elaboração de uma poética que procura a desmistificação de um feminino sublime, para a construção de outras faces do feminino, caóticas, inconstantes, cheias de arroubos, que vivem sempre “à beira de uma impossibilidade de afirmar, afirmar-se, dar forma, acabar-se”. Político, porque carrega um impulso de abalo nas estruturas dominantes de se pensar as relações de gênero, de subversão de uma essencialidade, de um *eu* cartesiano centrado, absolutizado no acabamento dado pela sexualidade, seja masculina ou feminina. Constrói-se um feminino inacabado, contraditório, fraturado e cindido. A linguagem coloquial oferece o perfeito acabamento para essa representação, pois infere a presença, deduz o corte e vive à mercê das circunstâncias.

O mal-estar existencial de Ana esteve sempre enraizado neste conflito: querer ocupar um lugar no universo intelectual e ao mesmo tempo preservar a especificidade da condição de mulher, desenvolvendo uma reflexão, uma prática e sobretudo uma estética que representassem um abalo na divisão tradicional de lugares entre os gêneros (MORICONI, 1996, p. 70-71).

O fenômeno político se insere, ainda, na obra de Ana Cristina Cesar, com a presença constante de questionamentos e preocupações próprios de sua época. Sua poesia lida à luz de seu tempo, das inquietações presentes naquele período, que foi um dos momentos de maior efervescência cultural, social e política que o mundo já

conheceu, enriquece o significado de suas opções poéticas, como mecanismos de acomodação de ansiedades tanto existenciais quanto literárias. A habilidade de Ana em apreender as inquietações estéticas e culturais de seu tempo e lançá-las à tensão do convívio conflitivo entre o novo e o velho, masculino e feminino, verdade e ficção, e, ao mesmo tempo, oferecer uma visão crítica acerca do seu próprio tempo, faz com que ela seja uma poeta distinta do panorama cultural no qual ela estava inserida. A sensibilidade de transferir esteticamente o cenário conflitivo da sua geração, que experimentava um embate entre o tradicional e o moderno, os velhos e a criação de novos costumes, faz com que sua poesia tenha a perspicácia de ocupar uma posição ativa dentro da unidade da cultura da época. Como nos ensina BAKHTIN (1993, p. 34),

A arte cria uma nova forma como uma nova relação axiológica com aquilo que já se tornou realidade para o conhecimento e para o ato: na arte nós sabemos tudo, lembramos tudo [...]; mas é justamente por isso que na arte o elemento da novidade, da originalidade, do imprevisto, da liberdade tem tal significado, pois nela há um fundo sobre o qual pode ser percebida a novidade, a originalidade, a liberdade – o mundo a ser conhecido e provado, do conhecimento e do ato, e é ele que na arte se apresenta como novo, é pela relação com ele que se percebe a atividade do artista como sendo livre.

E a originalidade da obra de Ana Cristina Cesar se constrói justamente pelo empreendimento de uma poética imersa em seu tempo, conhecedora das tensões existentes e da incorporação desses temas no corpo do texto, realizando uma poesia que não resolve as tensões, mas leva-as ao limite, se apropria das preocupações estéticas do período, mas não simplesmente as assume, e sim as ultrapassa, construindo novas tensões. E isso garante, ao mesmo tempo, a permanência de sua obra.

O texto de Ana Cristina está mergulhado criticamente em seu próprio tempo: tempo do agora, do mito da espontaneidade (quem sabe um substituto nostálgico da originalidade); tempo de valorização do confessional (talvez como tentativa de preservar a crença no indivíduo); tempo de rebeldia (e não de revolução); tempo das mulheres; tempo de resgatar o corpo, o prazer, a imaginação poética (CAMARGO, 2003, p. 145).

3 A POESIA

Ana Cristina Cesar publicou três livros em edições independentes: *Cenas de abril*, *Correspondência completa* e *Luvas de pelica. A teus pés*, livro de poesias inéditas, foi lançado pela Editora Brasiliense em 1983 e trouxe junto a compilação dos três livros anteriores.

Cenas de abril abre com o poema denominado *Recuperação da adolescência*. Carregado com certa ambigüidade, ele propõe um momento de transição, passagem da adolescência para a vida adulta.

Recuperação da adolescência

é sempre mais difícil
ancorar um navio no espaço
(CESAR, 1999a, p. 87)

“Espaço” não é exatamente o impalpável, o etéreo, mas sim o nada, o vazio, um terreno onde não há no que se apegar, “ancorar”. Ele se refere a algo que não traz sustentabilidade, ancoradouro, base, segurança. “Navio” é o elemento metafórico, a embarcação que singra o mar, um ponto no meio do oceano cortando sua infinidade, que é a representação da vida com todas as suas possibilidades, líquida, imprevisível. “Um navio no espaço” é a imagem de algo dotado de liberdade, errante, sem caminho definido, algo imerso na imensidão, onde a linha do horizonte está sempre distante e não há porto de chegada visível. É algo envolto e banhado pela vida à mercê de todas as suas facetas. Por outro lado, remete também a algo cujo equilíbrio é precário e delicado.

Em relação ao título, em que *Recuperação* sugere um ato em movimento, em execução, o poema parece propor uma cisão com a *adolescência*, no sentido de que ela representa o definido, ela oferece ancoragem, enquadra numa certa estrutura de valores e preocupações, as quais a condição livre e errante de “navio no espaço” dificulta a *Recuperação*. Nesse sentido, o poema denota positivamente um estado de deriva, em

que o cais, ou a *adolescência*, ficou para trás, de difícil *Recuperação* e indica, também, a operação da memória na tentativa de recuperá-la. No entanto, é possível notar um segundo sentido em que a própria adolescência representaria o “navio no espaço” de difícil ancoragem, e o poema evocaria, desse modo, o período da *adolescência*, evocaria a memória da *adolescência*, porque ela ficou para trás, desancorada, e o movimento é para apreendê-la.

Considerando qualquer uma das duas opções de leitura acerca do que representa de fato a metáfora de “navio no espaço”, a indicação é de um momento de ruptura com a adolescência, de transição, de um *caminhar na fronteira* em que opera a tensão entre duas forças. Isso se configura pela presença da memória, em função de que o ato de recuperar só é possível, neste caso, por meio do exercício da memória. A memória tem característica plástica, ela consiste numa espécie de paisagem viva apenas no terreno da recordação, é o recorte de um momento que inflama uma série de emoções insubstituíveis, alcançáveis somente por uma espécie de revivificação concedida pela própria memória. A tentativa de reprodução de uma determinada cena da existência, não garante a presença efetiva da memória, porque ela está ligada a algo mais íntimo e sensível, como as impressões do campanário de Combray descritas *No caminho de Swamm*:

Mas como a memória, por mais gosto que tivesse em reproduzi-las, não conseguisse pôr em nenhuma dessas pequenas gravuras aquilo que eu há muito havia perdido, o sentimento que nos faz não considerar uma coisa como um espetáculo, mas a julgá-la um ser sem equivalente, nenhuma delas impõem-se a mim, sobre uma parte profunda da minha vida, como ocorre com a lembrança desses aspectos do campanário de Combray nas ruas que ficam por trás da igreja (PROUST, 2002, p. 67).

Por outro lado, a memória também é deusa, é musa, tudo sabe e inspira. Como no primeiro verso de a *Iliada*, de HOMERO (1996, p. 43), “Canta-me a cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida”, sua evocação é necessária e obrigatória ao poeta.

O segundo poema do livro, *Primeira lição*, manifesta um didatismo e dialoga diretamente com *Recuperação da adolescência*:

Primeira lição

Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro.

O gênero lírico compreende o lirismo.

Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal.

É a linguagem do coração, do amor.

O lirismo é assim denominado porque em outros tempos os versos sentimentais eram declamados ao som da *lira*.

O lirismo pode ser:

a) Elegíaco, quando trata de assuntos tristes, quase sempre a morte.

b) Bucólico, quando versa sobre assuntos campestres.

c) Erótico, quando versa sobre o amor.

O lirismo elegíaco compreende a elegia, a nênia, a endecha, o epitáfio e o epicédio.

Elegia é uma poesia que trata de assuntos tristes.

Nênia é uma poesia em homenagem a uma pessoa morta.

Era declamada junto à fogueira onde o cadáver era incinerado.

Endecha é uma poesia que revela as dores do coração.

Epitáfio é um pequeno verso gravado em pedras tumulares.

Epicédio é uma poesia onde o poeta relata a vida de uma pessoa morta.

(CESAR, 1999a, p. 88)

O texto explicativo do poema consiste numa espécie de guia, mas um guia irônico, em função de constar no espaço do livro com o objetivo da instrução, com o intuito de ser a *Primeira lição*. Mas, em que medida se pode confiar numa *lição* proposta pelo poeta? E, além disso, *Primeira* quer insinuar que haverá mais lições no decorrer da obra? A ironia está presente também na sugestão de sinceridade que o lirismo propõe e na insinuação de que a elegia seria assumida na obra, caracterizando a adoção de uma espécie de tom fúnebre.

O texto desenvolve passo a passo a definição de poesia lírica, direcionando a reflexão ao tema específico da morte. As descrições se constroem, sendo desenvolvidas somente nos temas de maior interesse. Primeiro, tipifica-se os gêneros poéticos, dentre os quais o lírico se sobrepõe. Depois, os tipos de lirismo, em que o lirismo elegíaco é destacado. Na caracterização de lirismo elegíaco faz-se a descrição de nênia, endecha, epitáfio e epicédio. Todos fazem referência a uma pessoa morta e tomam a dimensão da indicação de sua presença no espaço do livro, permeando os poemas. Neste conjunto, a nênia ganha maior relevo, recebendo a seguinte descrição: “Nênia é uma poesia em homenagem a uma pessoa morta. / Era declamada junto à

fogueira onde o cadáver era incinerado.” Relacionando estes elementos às idéias de cisão, transição e evocação da memória, levantadas no poema anterior, pode-se inferir que a “pessoa morta” em questão, a quem se fará uma “homenagem”, é alguém adolescente. A cisão e a memória, desse modo, ficam caracterizadas, configurando, respectivamente, a “morte” e a “homenagem”.

A “homenagem” prestada a essa pessoa se dá na presença de seu “cadáver”, no momento de sua incineração. Do mesmo modo que a transição apontada anteriormente sugeria uma tensão entre dois estados diferentes, configurando um estado de fronteira, a homenagem à “pessoa morta” diante do cadáver em processo de cremação sugere igualmente uma tensa transição, por se tratar de uma “homenagem” a si mesmo diante de seu próprio cadáver em destruição, articulando-se entre a presença e o apagamento, a realidade e a dissolução, a existência e o desaparecimento. Morre a porção do indivíduo ancorada na adolescência e emerge uma outra, “um navio no espaço” desancorado. A memória preenchendo o espaço da presença, tanto sob o ponto de vista da ocupação de uma paisagem específica da existência à qual se presta uma homenagem, quanto em relação à evocação de um período ao qual se fará uma homenagem, indica um movimento de purificação do estado adolescente, um evocar para romper – é um exercício de catarse. O uso da memória na prestação da homenagem será o veículo de purificação e de atestamento da existência da ambivalência, dos dois planos simultâneos e em processo de dissolução.

Por outro lado, é possível articular esses dois primeiros poemas de *Cenas de abril* a outros dois clássicos poemas da literatura universal. O uso da metáfora do “navio” remete à Rimbaud e seu *O barco ébrio*, donde, destacamos, abaixo, duas estrofes que descrevem um momento de ruptura. O barco que navegava liberto sentiu a água entranhar-se em seu madeiro, cuja incorporação fez dispersar a fateixa e o timão:

Eis que a partir daí eu me banhei no Poema
Do mar que, latescete e infuso de astros, traga
O verde-azul, por onde, aparição extrema
E lívida, um cadáver pensativo vaga;

Onde, tingindo em cheio a colcha azulecida,
 Sob as rutilações do dia em estertor,
 Maior que a inspiração, mais forte que a bebida,
 Fermenta esse amargoso enrubescer do amor.
 (RIMBAUD, 1995, p. 203)

Sem o controle do timão e a segurança da âncora, o desejo emerge com ímpeto no “cadáver pensativo” que vaga à deriva, banhado no “Poema / Do mar”. O barco embriagado, tonto, desnorteado está à mercê de sua navegação incontrolada, entre a realidade e a alucinação. O desejo, o “amargoso enrubescer do amor”, “fermenta” mais arrebatador e violento que a “inspiração” ou a “bebida”, e carrega, igualmente à sua navegação incontrolada, uma ambigüidade: é um desejo amargo. Ítalo MORICONI (1996, p. 102) dá outra pista sobre o livro *Cenas de abril*, afirmando que sua base está contida nos primeiros versos de *A terra desolada*, de T.S. Eliot:

Abril é o mais cruel dos meses, germinando
 Lilases da terra morta, misturando
 Memória e desejo, avivando
 Agônias raízes com a chuva da primavera.
 (ELIOT, 2004, p. 139)

O título desta primeira parte de *A terra desolada* é, sugestivamente, *O enterro dos mortos*, e assim já temos a primeira similaridade entre os poemas destacados até aqui: a constante presença da morte, do cadáver, da ruptura. A crueldade do mês de abril refere-se à germinação, ao avivamento, ao desabrochar, à mistura de memória e desejo, que caracterizam mais pontos de conexão: a transição entre um estado de inércia e o recrudescimento, o velho e o novo, a frieza do inverno da memória e a perspectiva de que a adolescência configura a primavera da sexualidade, do desejo e seu desabrochar desancorado e desgovernado. A primavera fecunda as raízes, estimula, fertiliza, rompe com a proteção e a quietude que o inverno infunde. Nesta condição, as raízes irrompem com ímpeto da terra morta e representam o desejo, representam a crueldade do desejo, que emerge rasgando a terra e fincando profundamente seus liames. O ímpeto remete ao descontrole, à dor, à ambigüidade do desejo: “amargoso”, “cruel”, “um navio no espaço”. As “agônias raízes” avivadas

com a chuva da primavera, renascem, ressurgem do estado de falecimento, mas num ressurgir novo, cruel e descontrolado. O “navio no espaço” desancorado, *O barco ébrio* desgovernado, *O enterro dos mortos* e o renascer novo: estados de transição que não apontam para um acabamento.

Tomados nessa dimensão de diálogo com Rimbaud e Eliot, os dois primeiros poemas de *Cenas de abril* representam fraturas, que remetem ao desejo. Inscrevem o “navio no espaço” numa perspectiva de desejo sem ancoragem brotando violentamente, mais que uma simples passagem da adolescência para a vida adulta, mas uma cruel passagem, cujo resultado é um “navio no espaço” desancorado e desgovernado, sem cais, sem porto, sem projeto de viagem ou expectativa de atracar.

As ambigüidades e rupturas apresentadas por estes dois poemas que abrem *Cenas de abril* apontam para uma poética que trabalha no terreno da tensão e da contradição. Sutilmente diversos elementos são lançados no texto e colocados à convivência conflitiva, de modo que geralmente não encontram resolução e nem acabamento. Estes dois poemas de *Cenas de abril* que são, também, os dois primeiros poemas da obra de Ana Cristina Cesar, editados em livro pela própria autora, revelam a promoção de um trabalho, cujo sentido pode sempre estar além da procura do significado isolado de cada poema, mas na construção de uma relação de tensão e diálogo entre os textos no interior do livro e com os textos da tradição literária, que ora ou são remetidos, aludidos ou citados, ou apenas possibilitam a realização de alguma relação.

Esse é um aspecto importante, porque estabelece uma concepção de literatura baseada na idéia de *construção*, por meio de uma via de mão-dupla, ou seja, tanto o ato de *escrever* quanto o de *ler* são projetos criativos de construção de significado, e, no limite, um implica o outro. Conforme o conselho da própria autora, “ler é meio puxar fios, e não decifrar” (CESAR, 1999c, p. 264). Isso denota a eterna irresolução do poema e a multiplicidade de impressões e leituras, decorrentes do universo de relações possíveis a partir de cada experiência. A concepção de construção

e a proposta de embate entre os textos tornam evidentes, também, a indeterminação de um sujeito uno no texto, centrado, fechado, livre de conflitos ou contradições, porque o sentido é construído a partir de fragmentos, o “puxar *fiões*” encontra-se no plural e, conseqüentemente, não se refere a uma linha linear.

O terreno específico da obra de Ana C., portanto, é o do conflito e, nesse sentido, estes dois primeiros poemas revelam a possibilidade de direcionamento da leitura do livro a diferentes caminhos que não necessariamente se complementam. A despeito de se adotar a leitura a partir da idéia de catarse ou de desejo desancorado, ou, ainda, numa terceira hipótese, encontrar uma solução para que ambas as leituras caminhem juntas, esses elementos demonstram o caráter difuso e fragmentário assumidos pelo texto de Ana que, dentro de uma perspectiva de época, reflete as tensões vividas pelas pessoas, em função das grandes transformações empreendidas a partir da segunda metade do século XX, conforme procuramos destacar nos capítulos anteriores. Ana Cristina Cesar desenvolve, desse modo, um projeto poético cujo olhar está diretamente voltado ao contemporâneo, fazendo emergir um sujeito todo cindido, conflituoso e contraditório. Trata-se de uma obra evidentemente imersa na idéia de modernidade, que flerta certamente com o modernismo, mas que se compõe por elementos e preocupações que se dirigem a especificidades de seu período de atuação, os anos 1970, que compreenderam intensas transformações e questionamentos, tanto de ordem estética quanto ideológica.

A identidade de gênero recebe o mesmo acabamento. Na procura de se construir uma poética que represente a presença do feminino na linguagem, desencadeia-se um embate em que caem os essencialismos e a identidade passa a figurar como discurso. A “verdade” da sexualidade é escamoteada no terreno da procura de legitimação no universo da linguagem. Desconstrói-se o sólido para apresentar a tênue linha que separa a determinação e legitimidade do ser, por meio de sua caracterização como *homem* ou *mulher*. Emerge um sujeito que exerce o papel de ator nas relações sociais, como num teatro, em que o *texto* determina as expressões do

artista. A obra de Ana Cristina Cesar vai operar neste terreno, manipulando seus contornos, estabelecendo uma espécie de jogo em que tudo entra em aposta, e categorias como *homem* e *mulher* se esquivam na manifestação do desejo. Na esteira da liberação sexual dos anos 1970, em que o parâmetro da heterossexualidade se dissolve na abertura das possibilidades de expressão do desejo, ela questiona o paradigma do androcentrismo, discutido anteriormente através do feminismo, e o lança ao conflito no terreno da linguagem, contestando a noção de neutralidade da língua, sobretudo relacionada à presença da marca do masculino no texto: “o neutro da língua, sua aparente indiferença às diferenças, camufla o operativo de ter universalizado, à força, as marcas do masculino, para convertê-lo, assim, em representante absoluto do gênero humano” (RICHARD, 2002, p. 131).

A primeira exposição de um eu-poético declaradamente feminino se dará no quarto poema do livro denominado *Casablanca*. Neste poema é possível observar a inserção de problemáticas comuns aos anos 1970, apresentadas numa perspectiva de conflito, assim como conhecer algumas opções estéticas, que demonstram a distinção técnica de Ana em relação à maior parte de seus companheiros de geração.

Casablanca

Te acalma, minha loucura!
 Veste galochas nos teus cílios tontos e habitados!
 Este som de serra de afiar as facas
 não chegará nem perto de teu canteiro de taquicardias...
 Estas molas a gemer no quarto ao lado
 Roberto Carlos a gemer nas curvas da Bahia
 O cheiro inebriante dos cabelos na fila em frente no cinema...
 As chaminés espumam pros meus olhos
 As hélices do adeus despertam pros meus olhos
 Os tamancos e os sinos me acordam depressa na madrugada
 feita de binóculos de gávea
 e chuveirinhos de bidê que escuto rígida nos lençóis de pano
 (CESAR, 1999a, p. 90)

Este belo poema carrega um elemento de linguagem caro à poética de Ana C.: a linguagem coloquial, a sintaxe de fala. O verso “Te acalma, minha loucura!” traz

o tipo de emprego do pronome que contradiz as aulas escolares de gramática, que tomam por base os livros de literatura, como exemplos do primor do uso da língua. É o tipo de expressão núcleo de rivalidades antigas, mas já resolvidas por Oswald de ANDRADE (2003, p. 167) no conhecido poema *pronominais*. Maria Lúcia de Barros CAMARGO (2003, p. 172-185) nos ensina sobre esse primeiro verso, que ele pertence (ou pertencia) a Mário de Andrade, ao poema *Rua de São Bento*, em que aparece invertido, com a forma “Minha loucura, acalma-te!”. A opção de inversão do verso em detrimento da gramática é motivada pelo objetivo do coloquial. Com essa mudança, o verso se aproxima à poética comum dos anos 1970, livre do rigor da forma, e àquilo que Ana Cristina Cesar acreditava ser a linguagem feminina por excelência, carregada de intimidade, espontaneidade, próxima da conversação. Embora esta forma não aponte à completa solução deste problema, ela dá indícios do uso de um tom mais leve, mais desprendido, mais solto, que irá se desembaraçar ao longo da obra, se construindo concomitantemente a uma densa reflexão estética, que aproximará o íntimo, o coloquial e o desprezível, ao complexo plano erudito.

A linguagem coloquial e a apropriação de versos de outros autores apontam para uma opção estética, cujo olhar movimenta-se constantemente entre o ecoar das vozes da tradição e os preceitos de seu período de atuação histórica. A tensão entre o velho e o novo (memória e desejo?). O velho representado pela presença da *tradição* literária no texto e o novo caracterizado pelo uso de uma sintaxe de fala. Embora a sintaxe de fala já estivesse presente no modernismo de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, na atualidade da obra de Ana C. ela era animada por outros posicionamentos, colocava-se diante de outras preocupações, que a incluía numa perspectiva que ultrapassava a “simples” quebra de paradigmas literários, para se chocar com uma realidade de mundo fechada, bloqueadora e conflituosa.

Dentro desta mesma perspectiva de embate entre o velho e o novo, outra tensão se fundamenta entre a cultura erudita e a cultura de massas, uma tensão que pendia à fusão no decorrer dos anos 1970, decorrente, em grande parte, das estratégias

do mercado de consumo global. O escritor Mário de Andrade, o cantor e compositor Roberto Carlos e o filme *Casablanca* disputam espaço e legitimidade no interior do mesmo poema, fazendo conviver numa perspectiva de conflito, literatura, música e cinema, erudito e popular, aspectos comuns ao choque que a cultura experimentava no decorrer dos anos 1970. Esses conflitos, aliás, não se resolvem, apenas constroem juntos uma tensão que dessacraliza o poético como terreno único do erudito e do sublime e aponta à uma realidade em que a ancoragem do sujeito se torna frágil e volúvel.

No entanto, independentemente das ricas leituras possíveis a partir dos aspectos intertextuais e dialógicos, há um elemento de importante destaque no poema: o desejo. Enquanto que em *Rua de São Bento* a tensão se dá entre a cidade moderna e o cidadão moderno, no poema *Casablanca* a urbanidade se confirma, mas como autora de referenciais sonoros, visuais e aromáticos que alimentam a erotização do desejo. “Te acalma, minha loucura!” remete a um estado de delírio, provocado pela multiplicidade de sons, imagens e fragrâncias que povoam o imaginário noturno de um excitado eu-poético feminino. Porém, é um desejo frustrado, que não se realiza, fica imerso na loucura, na alucinação, na fantasia da excitação desencadeada por meio do apuro dos sentidos, que capta as sensações e que se sabe cercado por inúmeros acontecimentos inquietantes, somatizados e dispostos um após o outro, verso a verso: “som de serra de afiar as facas”, “canteiro de taquicardias”, “molas a gemer no quarto ao lado”, “Roberto Carlos a gemer”, “o cheiro inebriante dos cabelos na fila”, “as chaminés”, “as hélices”, “os tamancos e os sinos”, “e chuveirinhos de bidê” são representações da composição do desejo deste eu-poético frustrado, que escuta “rígida nos lençóis de pano” a voracidade do desejo em ebulição. Todas essas imagens sugerem movimento, apontam para o andamento progressivo do poema, que culmina no afunilamento da tensão, na imagem de alguém retesada, “rígida” e no núcleo do turbilhão.

A frustração do desejo também aparece nestes versos de um poema sem

título:

Noite de Natal.
Estou bonita que é um desperdício.
(CESAR, 1999a, p. 92)

Neste fragmento, além da importante marcação do tempo, “Noite de Natal.”, o que remete ao registro diário e confessional, está presente a frustração diante de uma beleza tão grande que até se desperdiça. O sentimento de beleza própria, auto-erótica, é tão elevado que não haverá possibilidade de correspondência. A expectativa se frustra pela falta de equivalência. O desejo, consistindo na expectativa alimentada pela beleza, iludido em função da impossibilidade de correspondência, sugere a constituição de uma zona de poder, um terreno onde se é singularmente soberana, e por essa razão, a beleza e o desejo assumem o caráter de tédio, provocado pela distância que o poder proporciona. No entanto, outras facetas do desejo se apresentam nos versos finais do mesmo poema:

Irene no céu desmente: deixou de
tregar aos 45 anos
entretanto sou moça
estreando um bico fino que anda feio,
pisa mais que deve, me leva indesejável pra perto das
botas pretas
pudera
(CESAR, 1999a, p. 92)

Pelo fato de estarmos lendo apenas os versos iniciais e finais do poema, desconsiderando, portanto, oito versos, é importante salientar que o foco idealizado é a expressão do desejo no poema. E a partir destes dois fragmentos, é possível observar a inversão do desejável ao “indesejável”.

Primeiro temos o uso da linguagem vulgar em “tregar” e na abreviação em “pra” que remetem ao cotidiano, à sintaxe de fala. Há, também, a presença da tradição literária na referência ao poema *Irene no céu*, de Manuel BANDEIRA (2004, p. 57). Em Bandeira, “Irene” tem ingresso garantido no céu, concedido sem emendas por um “São Pedro bonachão”, enquanto que em Ana Cristina, “Irene no céu *desmente*: deixou

de / trepar aos 45 anos”. A subversão do poema de Bandeira caracteriza o embate entre duas faces antagônicas da mesma mulher. Toda a carga de pureza conferida pelo poema de Bandeira, em função do ingresso inquestionável ao céu, é desmistificada na presença do corpo e do desejo erótico, em que o uso da vulgar expressão “trepar” intensifica o aspecto carnal e, portanto, não-elevado, não-sublime de “Irene”, mas concreto, humano. É o equivalente a dizer que “Irene” é mulher e não santa, que ela é dotada de corpo e desejo, o que, aliás, no poema de Ana Cristina, toma a dimensão de desapontamento, decepção, desilusão pelo fato da interrupção da atividade sexual numa idade ainda madura.

A contraposição construída entre Irene que já deixou de “trepar aos 45 anos” e o verso seguinte, “entretanto sou moça”, caracteriza uma aparente contradição, em função de haver duas condições antagônicas, mas com implicações similares. O signo “moça” remete à virgindade, à jovialidade, ainda que já se tenha alcançado o estágio do ciclo menstrual. Forma-se, sob esse aspecto, um embate entre os 45 anos de Irene e a puberdade da “moça”, um embate que se caracteriza entre a impureza de “Irene” e a pureza da “moça”. Por excelência, qual o tipo de mulher com maior valor moral, senão a donzela? E qual o maior valor atribuído à santa, senão sua virgindade, sua renúncia à carne, ao sexo? No entanto, esta “moça” não assume estas características virtuosas, afinal, o ciclo menstrual implicitamente já faz parte de sua rotina e mancha sua marca de pureza. Esse elemento imprime a similaridade entre ambas as figuras de mulher representadas neste trecho, uma vez que a presença do sangue, do “trepar” e, portanto, do concreto, do não-sublime apontam a uma negação do modelo de mulher divino e perfeito, identificado com o belo, o natural e o transcendente. Essa negação do “modelo divino de mulher” está de acordo com os preceitos do feminismo que, como vimos, procurava subverter o feminino “puro”, encarcerado em posições de subjugação pelo modelo patriarcal, que reprimia desde o desejo erótico a ocupação de espaços de legitimidade social, política e econômica.

O erótico na “moça” se apresenta na sexualidade ainda em formação, no

desejo ainda em processo de conhecer seu objeto, na puberdade que faz germinar as raízes do desejo. A formação do desejo nos versos seguintes sugere a possibilidade de um desejo homossexual, caracterizado pela estréia de um “bico fino que anda feio, / pisa mais que deve”, ou seja, um “bico fino” cumprido, que insinua a idéia de tamanho, o que remete à popular figura da homossexualidade feminina, *A bela e a fera*, nas palavras de Denise PORTINARI (1989, p. 51-58), o paradigma do ativo e do passivo, da masculinização *versus* a feminilização, a popular e vulgarmente chamada “sapatão” ou “sandalinha”, que configuram, no senso comum, o fenômeno da homossexualidade feminina ativa e masculinizada por excelência. Porém, esta não é uma figura que se encaixe perfeitamente na possível caracterização homossexual apresentada por estes versos, por se tratar de um “bico fino”, ou seja, delicado, feminino, mas “que anda feio, / pisa mais que deve”, quer dizer, fora dos padrões, distante do *correto* ou esperado. Essa ambivalência subverte a demarcação da fronteira entre o masculino e o feminino, na indefinição de suas expressões e representações. Indica uma espécie de androginia, própria da liberação sexual dos anos 1960 e 1970.

A recusa do paradigma da masculinização, da “reprodução do modelo patriarcal” (PORTINARI, 1989, p. 52), em que a homossexualidade feminina se constrói a partir do paradigma masculino do ativo e do passivo, demonstra a preocupação de manter, digamos desse modo, uma espécie de essencialidade feminina, em que se garante uma sensibilidade, um melindre, uma delicadeza comumente atribuídas ao feminino, além de servir de estratégia para conservar o aspecto de sutileza do texto, em que nada é dito com escracho, mas com destreza, apuro e ironia.

A seqüência do poema, em que esse “bico fino” “leva indesejável pra perto das / botas pretas”, marca o deslocamento entre o desejável do início do poema, em que o auto-erotismo construía uma zona de poder sem equivalente, e o “indesejável” do final caracterizado pelo avesso do desejo, ou seja, pelo desejo *incorreto*, desnormalizado. O auto-erotismo no início do poema marca o *eu* como objeto do desejo, enquanto o “indesejável” do final do poema determina o *outro* como objeto do

desejo. Essa inversão, todavia, talvez aponte à ambigüidade e ao paradoxo do *eu* e o *outro* representarem o mesmo sujeito, o mesmo objeto do desejo, porque o movimento do desejável ao indesejável refere-se a si mesmo, ou seja, o *eu* desejável e superior ao *eu* que é levada indesejável. Deseja-se a si mesmo e ao outro com a mesma intensidade e determinação, numa combinação e complementação do desejo. É um movimento narcisista, em que se deseja o *outro* em função do reflexo do *eu* em seus olhos.

Em todo caso, um detalhe interessante é que o “bico fino” leva para perto das “botas pretas”, ou seja, de calçado para calçado, sem menção ao sexo do portador das “botas”, o que insere outro elemento, cuja sugestão irá contradizer ou, no mínimo, tornar ambivalente toda a carga de erotismo do poema descrita até aqui. Acolhendo o conselho da autora de “puxar fios” de significado, aliás, levando-o ao limite, o que diferencia um sapato comum de uma bota é o fato de que a bota possui algo que podemos chamar de cano e, assim, fica fácil a referência à presença do falo, o cano da bota representando o falo, e o desejo, portanto, se direcionando ao masculino. Ou, por outro lado, essa referência remeteria a uma espécie de realização do paradigma de *A bela e a fera*, ou seja, o desejo do eu-poético feminino e passivo, que se alinha junto à *bela*, caminha em direção ao modelo “indesejável” e masculinizado das “botas pretas”, caracterizado pela *fera*, permitindo, inclusive, a relação com o verso “As alemãs marchando que nem homem.”, do poema *21 de fevereiro* (CESAR, 1999a, p. 106), do mesmo *Cenas de abril*.

O levantamento destas questões torna no mínimo ambígua a expressão do desejo no poema, acusando, ainda mais, a formação de um sujeito conflituoso e cindido entre as verdades do desejo, um sujeito que se dissolve se a formação identitária do *eu* estiver confinada à sua expressão como *homem* ou *mulher*, e esta expressão ao direcionamento do desejo ao seu oposto. E, dentro destes conflitos, nem uma identidade homossexual se encaixa perfeitamente na descrição, porque ela implica um ajuste definitivo, a idéia de pertencimento. Por outro lado, o último verso, “pudera”, não traz dúvida, ele marca novamente a frustração do desejo, de um

erotismo que não encontra correspondência empírica, figura apenas no terreno da sugestão e do delírio.

É importante destacar a caracterização imprecisa da expressão do desejo, ou melhor, sua manifestação diversificada, como se se construísse equilibrada nos fragmentos de suas várias faces, na perspectiva de seu variado delírio. Como aponta Zygmunt BAUMAN (2004, p. 23), “o desejo não precisa ser instigado por nada mais que a presença da alteridade”, e sua característica impulsiva aponta à fluidez e transitoriedade com que se manifesta, além de contar com a própria provisoriedade do *outro* a quem se dirige. Sob esse aspecto, “o desejo é contaminado, desde o seu nascimento, pela vontade de morrer” (BAUMAN, 2004, p. 24). No poema seguinte o desejo assume outro contorno, porém tematizado, desta feita, com a marcação do sexo da pessoa a quem ele se destina:

“Nestas circunstâncias o beija-flor vem sempre aos milhares”

Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Lavei os sovacos e os pezinhos. Preparei o chá. Caso ele me cheirasse... Ai que enjão me dá o açúcar do desejo.
(CESAR, 1999a, p. 93)

O título se mostra explicativo em relação ao texto do poema, porque marca uma situação específica que atrai o “beija-flor”: a flor desabrochada contendo o néctar, o açúcar do qual ele se alimenta. “Nestas circunstâncias” a atração se dá a “milhares” que intencionam, com seus bicos compridos e finos, penetrar no terreno em que se encontra a substância açucarada e sugar o encanto, o sabor, a substância, o néctar da flor que seduz e provoca, por meio de seu esplendor, beleza e encantamento. É a metáfora do erótico por excelência. A mulher sendo a flor detentora do sabor e da beleza, dona do poder de atração e sedução, e o homem, o beija-flor desejoso de haurir a substância mágica que emana da flor.

“Este é o quarto Augusto” revela um tom de troca de segredos íntimos, que remete ao âmbito do privado, o espaço doméstico como o ambiente de atuação feminina através dos tempos (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 31-35). Esse elemento, aparentemente insignificante, dá conta do uso de uma linguagem pertencente a uma

esfera específica das relações sociais, cuja manipulação de seus significados, neste poema, oferece uma perspectiva contrária à figura emblemática da mulher que dominava este espaço doméstico. A mulher que segreda privadamente suas experiências e estratégias, diverge radicalmente do homem que ocupa o espaço público de produção como construtor da história coletiva. Esta tarefa de domínio do espaço público se estende, evidentemente, às mulheres que, mesmo em situação de condicionamento, encontravam a partir do espaço familiar estratégias de influência sobre os homens:

Contudo, nada disso impediu que muitas mulheres desenvolvessem estratégias sutis, utilizando-se inclusive de sua fragilidade, de seu confinamento doméstico e de seu amor pela família para influenciar os outros, especialmente seu marido e filhos porque, sem dúvida, as mulheres sempre encontraram formas, que mudaram através dos tempos, de exercer influência sobre eles (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 103-104).

A caracterização do ambiente doméstico e privado como uma “zona de poder” ocupada pelas mulheres para o exercício da influência sobre os homens, em Ana Cristina Cesar, converte-se numa estratégia de linguagem, que se choca nos contextos em que figura. Neste caso, ao invés de interesses familiares esse exercício de influência, ou exercício de intimidade, dirige-se ao desejo erótico, e este, embora negativo, consiste em mais um âmbito específico de atuação feminina, o da sedução, do feitiço e da atração. A mulher, intimamente, segreda suas estratégias de manipulação do homem, utilizando de sua zona de domínio para alcançar o objetivo do erótico. A apropriação desses significados se dá por intermédio da linguagem, e, sob esse aspecto, é a partir dela que se procura subverter os domínios tanto do feminino quanto do masculino. A manipulação de uma espécie de linguagem íntima, como pertencente ao feminino, irá se desenvolver ao longo da obra, em que se poderá perceber a tensão entre manter uma “essencialidade” feminina e a perturbação das fronteiras entre os gêneros.

O poema se constrói com frases curtas e diretas, mas que deixam em suspenso a realização de algo não-dito. O que se realiza nestes intervalos de suspensão

é a formação do desejo. Ele se elabora no ritual de preparação, até ser manifestado no final, em tom exclamativo. O ritmo, nesse sentido, sugere um estado de excitação crescente, em que cada elemento do ritual de preparação serve à subida dos degraus de exacerbação do desejo. E o ritmo se dá confessionalmente, com a escolha de um vocabulário popular, como em “sovacos”, e um tom que poderíamos definir como feminino, pela utilização do diminutivo em “pezinhos”. A espera configura o agravamento da tensão e inquietação que o desejo proporciona, como uma fruta que amadurece e adoça aguardando a colheita, ou uma flor que expande sua exuberância e sedução para atrair o beija-flor que deverá completá-la com seu toque. Como nos ensinou Marcel PROUST (2004, p. 163), “a ambição embriaga mais do que a glória; o desejo floresce, a possessão fenece todas as coisas”. O que Proust não esclareceu, no entanto, foi que a ambição da espera deixa violento o amadurecimento da fruta, que apodrece em função do acúmulo de açúcar, assim como a flor que, depois de atingir seu esplendor, murcha à espera da colheita. Da mesma maneira, “o açúcar do desejo” nauseia pela erótica da espera e, de certo modo, frustra o desejo, escamoteado à condenação do “enjôo”. Note-se que está presente, também aqui, o conhecimento de si própria como objeto de desejo, um auto-erotismo consciente do ritual necessário à realização do desejo, e é esse movimento auto-erótico que causa o tédio do enjôo da erótica da espera.

As constantes presenças do desejo, da excitação e do auto-erotismo denotam a fundação de uma representação de mulher, em franca oposição a uma determinada imagem modelar de pureza construída através dos tempos, também manifestada nas obras das “‘damas’ da poesia brasileira”. É uma representação que problematiza a contradição “carne e luz”, porém não sem ironia:

Enciclopédia

Hácate ou Hécata, em gr. Hekáté. Mit. gr.
Divindade lunar e marinha, de tríplice
forma (muitas vezes com três cabeças e
três corpos). Era uma deusa órfica,
Parece que originária da Trácia. Enviava

aos homens os terrores noturnos, os fantasmas
e os espectros. Os romanos a veneravam
como deusa da magia infernal.
(CESAR, 1999a, p. 95)

Do ponto de vista do uso da linguagem, *Enciclopédia* possibilita uma relação direta com os dois primeiros poemas de *Cenas de abril: Recuperação da adolescência e Primeira lição*. Assim como em *Enciclopédia*, estes dois primeiros poemas parecem não conter em si qualquer proposta de manifestação de um *eu* masculino ou feminino no texto. Marcam, aliás, certa neutralidade na linguagem, um tom indefinido e imparcial. No primeiro poema, cuidadosamente, o sujeito é indeterminado, enquanto o segundo assume o tom da já mencionada explicação, característico de quem detém o conhecimento. Neste elemento esconde-se uma tensão. Sabemos que a suposta neutralidade na linguagem compõe o tom masculino por excelência, o tom do discurso do conhecimento. Nesse sentido, um dos aspectos que a ironia do segundo poema empreende, é a armação de uma cilada no uso deste tom sóbrio e explicativo, porque a ironia faz interrogar a genuinidade da explicação, desconstrói a instrução enquanto “lição” crível e legítima, desmascara a “verdade” e a pretensa linguagem portadora da “verdade”, lançando tudo ao conflito e à tensão.

Sob esse aspecto, enciclopédia representa o volume portador de todos os saberes alcançados pelo *homem*, configura o conhecimento em estado mineral, como diria João Cabral de Melo Neto, o conhecimento em estado dicionário, catalogado, rotulado e definitivo. A linguagem desses poemas carrega a autoridade de dominar o conhecimento, conter em si, controlar, ser o filtro através do qual ele ganha legitimidade e se imortaliza. No entanto, no poema *Enciclopédia* é possível notar algumas subversões em relação a essa noção, em função da estruturação em versos e da inserção da dúvida, que aparece no trecho “*Parece que* originária da Trácia.” Esses aspectos são incompatíveis, primeiro, com a sobriedade e linearidade da forma de expressão do conhecimento e, segundo, com a indubitável carga simbólica de domínio sobre o conhecimento.

Se a presença de poemas que intentam servir de explicação já aponta a uma

proposta de desmistificação da “verdade” e de uma linguagem específica que detenha seu poder, essas pequenas subversões definem a completa inconsistência da idéia de uma “verdade” única e imutável, pois coloca a noção de “verdade” ao embate com os contextos nos quais ela se apresenta. A “verdade” passa a existir enquanto texto, enquanto representação, e é no terreno da linguagem que ela deve procurar legitimidade, por meio da tensão com outras “verdades” e representações. Nesse sentido, a ironia e a tensão do poema se constroem no confronto das representações do feminino, tanto aquele da contradição “carne e luz” apontado no poema de Cecília Meireles, quanto a do tipo de feminino que os poemas de *Cenas de abril* delineiam, assim como a da divindade que o próprio poema *Enciclopédia* destaca.

A “verdade” caracterizada por *Enciclopédia* se invalida na tensão entre essas representações e a ironia aponta para a desconstrução de uma “verdade” e uma “representação” definitivas do *feminino*. Existe um antagonismo muito evidente entre o feminino dos temas sublimes, maternos, e o feminino do desejo erótico dos poemas de Ana Cristina Cesar. A caracterização de “Hácate ou Hécata” em *Enciclopédia* cumpre o papel de estabelecer a figura do feminino mais próxima dos poemas de Ana C., em contraposição à *persona* feminina construída socialmente, pura e elevada, leve e cristalina, das “‘damas’ da poesia brasileira”, da “dicção nobre” e do “falar feminino tradicional”. É como esta divindade aterrorizante, esta divindade que traz “aos homens os terrores noturnos, os fantasmas / e os espectros” que o eu-poético feminino de Ana Cristina Cesar se constrói. A “deusa da magia infernal”, da magia negra, ligada ao desconhecido, ao encantamento, à fascinação, mas de propriedades profanas, obscuras, de um poder cuja procedência é maligna, rompe com o padrão da pretensiosa sensibilidade feminina, carinhosa e afetiva, relacionada à imagem da virgem santa do cristianismo, que não conheceu a morte, ascendeu aos céus com vida, e representa, por excelência, a contradição “carne e luz”, pois ocupa os dois planos concomitantemente.

Desconectados do paradoxo “carne e luz”, os poemas de Ana Cristina Cesar assumem sem medidas o paradigma da carne, e tomam como modelo a figura da

mulher subversiva, perigosa e histérica, encontrando nas deusas profanas da mitologia um fértil terreno para o embate entre essas duas faces antagônicas de mulher. É a deusa maligna de um povo pagão *versus* a deusa virgem do povo cristão.

A imagem de “deusa da magia infernal” remete à representação da “mulher fatal”, muito presente na misoginia do século XIX, como destaca Dottin-Orsini, em *A Mulher que eles chamavam fatal*. Detentora de diversas facetas, a “mulher fatal” é dotada de um erotismo exacerbado e moral negativa. Rótulos como vampira, prostituta, histérica, cruel, assassina e falsa lhe eram atribuídos, assim como as metáforas da carniça, do putrefato e da podridão eram aplicadas ao seu corpo. “A histeria é, primeiramente, uma feminilidade patológica e negativa; é o escândalo feminino em estado puro, a mulher fora de si, isto é, sem pudor, exibindo (ou parecendo exibir) sua monstruosa sexualidade” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 233-234).

E em outro momento:

...destinada à reprodução da espécie, a mulher atrai quantidade para assegurar sua fecundação. Portanto, a prostituição com inúmeros fregueses, tal como a histérica, seria uma figura emblemática do feminino, e o aspecto venal da prostituição, de acordo com os teóricos da época, algo secundário: quem se prostitui o faz por gosto, por vício, e não por dinheiro (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 36).

É interessante observar que os aspectos do “exibir-se” e da “prostituição” articulam-se com a “histeria” e a “sexualidade”, como características do “escândalo feminino em estado puro”, e estão diretamente relacionados ao corpo. Além disso, são construções sociais que abrangem diferentes instâncias da atividade humana, como a ciência, a arte e a religião. Sobre a metáfora do corpo feminino, Mary RUSSO (2000, p. 79) argumenta que

O corpo grotesco é o corpo aberto, que se projeta, ampliado, secretante, o corpo do vir-a-ser, do processo e da mudança. O corpo grotesco se opõe ao corpo clássico que é monumental, estático, fechado e liso, correspondente às aspirações do individualismo burguês; o corpo grotesco está associado ao resto do mundo. Bakhtin vê a personificação do seu conceito do grotesco nas figuras de terracota retratando bruxas senis e grávidas de Kerch.

A associação de Mary Russo da representação do corpo feminino à visão de

Bakhtin a respeito da personificação e do papel do corpo grotesco potencializam a perspectiva de embate dos significados das representações do feminino, conforme temos lido nos poemas de Ana Cristina Cesar. Ou seja, o feminino fora da contradição “carne e luz” é o feminino grotesco, que se projeta, que “histeriza o tempo todo”, que “joga no corpo”, que “fala com o corpo”, e que é, portanto, essencialmente subversivo e transformador, porque é o “corpo do vir-a-ser, do processo e da mudança”. Sua oposição se constrói em relação ao clássico, à perfeição e à pureza, aspectos mantenedores sociais. Transportando esses elementos ao terreno do poético, temos que a figura do feminino assumida pelos poemas de Ana C. caracteriza um projeto estético, cuja base é contrapor concepções específicas de feminino, de mulher, de poesia e de poesia feita por mulher, mas em concordância com a forma poética comum ao seu período de atuação. Pensando acerca da arena das relações sociais, o feminino empreendido pelos poemas de Ana confronta-se com a figura de mulher condicionada e encerrada por paradigmas que a acomodam e neutralizam em atividades domésticas, a destituem de projetos existenciais, fazendo-a ocupar um espaço sempre à sombra do masculino, e desaprovam a exposição e exigência de eventuais necessidades provindas de sua condição humana enquanto corpo.

A perspectiva de mudança atribuída ao corpo grotesco feminino é assumida pelo texto de Ana a partir da apropriação de uma linguagem e temática que procurem representar o *original* âmbito de domínio do feminino. O elemento histórico, erótico, auto-erótico, corpóreo, o amor, a paixão, o desejo, o profano, o fatal, o demente, o diabólico, o íntimo e o vulgar entram no texto de Ana como representações do feminino.

Segundo a mitologia, “Hécate” possui forma tríplice por ser “virgem, mãe e senhora”, por dominar “céu, terra e mar”, além da morte. Um dos significados para seu nome é “todo o poder” (WIKIPEDIA). A condição tríplice e esse significado a seu nome reforçam a associação a uma construção de feminino perigoso e grotesco, conforme delineamos. Além disso, o mar, um de seus domínios, era onde ela tinha

seus casos de amor e o mar será retomado em outros poemas de *Cenas de abril*, sempre relacionado à sexualidade. Do ponto de vista do papel que a sexualidade exerce na obra de Ana Cristina Cesar, é possível acrescentar que essa condição tríplice aponta à indeterminação ou à ocupação de três estados de sexualidade: homem, mulher e um caminhar na fronteira, ou a idéia da filha dividida entre a escolha das opções de pai ou mãe.

Nos poemas iniciais de *Cenas de abril*, há, ainda, outro tema de extrema importância para o projeto poético de Ana Cristina Cesar, assim como para a própria concepção de literatura que pode ser apreendida de seu texto, construindo-se em paralelo e, ao mesmo tempo, em complementação às questões já abordadas até aqui: a corporalização do texto. O terceiro poema de *Cenas de abril* destaca esse elemento e define a tônica com que a poesia de Ana Cristina Cesar deve ser considerada:

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas
(CESAR, 1999a, p. 89)

O *texto* deixa de ser apenas *texto* para corporalizar-se numa relação ativa com seu leitor. Visto como algo *vivo* e dotado de presença, substância e matéria, o poema adquire a dimensão da intensidade de uma interação entre corpos, cujos desdobramentos podem ser sentidos fisicamente. Encarar a face do poema pode resultar em algo semelhante a um soco, que fará “sentir separado dentre os dentes / um filete de sangue / nas gengivas”. É possível destacar dessa concepção de corporalização do texto a definição de uma postura em relação ao literário. A literatura se desvincula de qualquer perspectiva anestésica ou de puro entretenimento, para ganhar a dimensão de interação e construção mútua, em que tanto texto quanto leitor se constroem por meio do choque, do embate, da tensão entre si. Diz BAKHTIN (1993, p. 30):

A obra de arte enquanto coisa é tranqüila e inexpressivamente delimitada no espaço e no

tempo, é separada de todos os outros elementos: uma estátua ou um quadro afastam fisicamente todo o restante do espaço que ocupam; a leitura de um livro começa a uma determinada hora, ocupa algumas horas de nosso tempo, preenchendo-as, e, também a uma determinada hora, conclui-se; além disso, o próprio livro é solidamente envolto de todos os lados pela encadernação; a obra, porém, é viva e literariamente significativa numa determinação recíproca, tensa e ativa com a realidade valorizada e identificada pelo ato. [...] A obra é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significativo.

O corpo do poema, seu caráter de *vida e movimento*, de acordo com Bakhtin, é formado pelos discursos que o compõem, e é por meio deles que o embate se fundamenta, na interação e na tensão construída reciprocamente entre eles e os discursos que constituem a inteligibilidade de ser do indivíduo leitor e do “mundo também vivo e significativo” à sua volta. Os “corpos discursivos” conhecem o embate por meio da linguagem, terreno de domínio da ideologia, onde sua existência enquanto “corpos sociais” é cimentada. Segundo VENTURELLI (2002, p. 155), “...ao enfrentarmos um livro, estamos vivendo ficções em convergências e compreender a nós próprios como ficção não é exercício que acalme angústias, porque abre fissuras numa superfície que pensávamos e queríamos una e inteiriça.” Essa relação ativa e reciprocamente significativa em que se baseia a condição *viva* da obra de arte constrói, portanto, um ambiente de inquietação e questionamento, em que quaisquer valores sociais são despidos de sua solidez e colocados como apenas mais um discurso produzido na arena social. Implicitamente decorre, daí, a noção de inacabamento e um estado de coisas em permanente *processo*, cuja inconclusão guarda a verdadeira força de *ação* da “obra” de arte.

Os livros de que precisamos [escreveu Kafka numa carta ao seu amigo Oscar Pollack] são livros do tipo que agem sobre nós como uma desgraça, que nos fazem sofrer como sofreríamos a morte de alguém a quem amamos mais do que a nós mesmos, que nos fazem sentir como se estivéssemos à beira do suicídio, ou perdidos numa floresta muito distante de qualquer habitação humana – um livro deve ser como um machado capaz de rachar o mar congelado que existe dentro de nós (apud ALVAREZ, 1999, p. 239).

Essa função ou característica da literatura, de ser e de agir com intensidade e agudeza “sobre nós”, “como uma desgraça”, “como um machado”, exige uma postura ativa em relação a ela. Segundo BAKHTIN (2003, p. xxxiii), no texto *Arte e*

responsabilidade, contido na parte introdutória do livro *Estética da criação verbal*, “os três campos da cultura humana – a ciência, a arte e a vida – só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade”, e essa incorporação não se dá de forma branda e nem se refere a algum tipo de transe mediúnico, mas, conforme aponta Bakhtin na sequência do texto, está diretamente ligada ao princípio da responsabilidade. Ele continua: “pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos” (BAKHTIN, 2003, p. xxxiii-xxxiv).

Nesse sentido, o que o poema de Ana Cristina Cesar revela, é a necessidade de uma postura também viva e significativa em relação à “obra”, para que se possa sentir seu movimento, sua intensidade, sua vida. Encarar a face do poema é conceber a literatura como uma confrontação de discursos, como algo que “...vem nos sacudir de nosso conformismo” (VENTURELLI, 2002, p. 153) e que pode nos fazer sentir o gosto de sangue na garganta, como se tivéssemos levado um soco. Traduzindo nos termos de Bakhtin, essa postura remete à responsabilidade, que garante ao poema e à arte de modo geral, a possibilidade de se definirem pelo seu potencial de transformação, fazendo com que “a ciência, a arte e a vida” percam suas fronteiras estáveis para caminharem na complexa trilha da participação na obra, nos colocando no intrincado terreno do refazimento de “...nossa própria arquitetura pessoal” (VENTURELLI, 2002, p. 155). Fora dessa perspectiva, a arte torna-se vazia, pretensiosa, infrutífera e morta.

Essa concepção de literatura é bastante significativa se considerarmos todo o pano de fundo social, político e cultural delineado na primeira parte deste trabalho. Conforme apontamos, no decorrer das décadas de 1960 e 1970 operou-se um processo em que as artes estavam em contato íntimo com as causas políticas e eram idealizadas como uma espécie de motor propulsor das transformações sociais. Ana Cristina Cesar reconhece o poder de transformação e contestação que a literatura carrega, porém direciona esse potencial ao questionamento da estrutura patriarcal do pensamento e da

fronteira entre os gêneros, recusando o foco dualista das políticas de esquerda e direita.

Também de acordo com o que já se apontou neste trabalho, há, ainda, duas perspectivas a partir das quais esta “corporalização do texto” pode ser entendida. A primeira delas diz respeito à relação entre o feminino e o histórico. Citando novamente as palavras da própria Ana Cristina, “...mulher é aquela que histeriza o tempo todo, aquela que joga no corpo, aquela que fala com o corpo” (CESAR, 1999c, p. 271). Nesse sentido, o *texto* age como representação do feminino e deixa de ser apenas texto, para adquirir os contornos de *corpo*, elemento de intimidade, excesso, troca, aproximação e presença. A transformação e o movimento, características do “excesso feminino”, operam através do texto-corpo, por meio da subversão do paradigma de uma linguagem masculina, séria e sóbria, que as linguagens coloquial, íntima e confessional conotam ao texto. Além disso, a escolha da temática do segredo assume o contorno de representação da construção social do feminino, por ser convencionalmente atribuída a este universo. Esses elementos podem ser distinguidos com maior clareza, principalmente, em dois dos livros que seguem *Cenas de Abril: Correspondência completa e Luvas de pelica*.

Correspondência completa imita a forma de uma carta, que “Júlia” endereça a “My dear”. Não há, no entanto, uma caracterização que precise quem é “My dear”, se é homem ou mulher, embora, o próprio universo da obra de Ana Cristina Cesar e a temática de marcada presença do feminino, como no trecho ““What are men for?”” (CESAR, 1999a, p. 119), possibilitem a sugestão de se tratar de uma mulher o destinatário da carta, o que apontaria para uma espécie de troca de segredos e revelações dentro de um âmbito específico das relações sociais, de “diálogo entre senhoras”. Por outro lado, de acordo com Maria Lúcia de Barros CAMARGO (2003, p. 226-227),

Se o alto grau de indefinição do destinatário reforça, por um lado, a ambigüidade do texto, por outro, abre a possibilidade de identificação entre o leitor e aquele destinatário. Qualquer um de nós, qualquer leitor anônimo, pode preencher esta função, pode ser “My dear”. Somos, assim, levados para dentro do texto, como disse Silviano Santiago.

Sob esse aspecto, a intimidade age como instrumento de ligação, estabelecendo um jogo de aproximação e sedução, que vai operar em pelo menos duas dimensões: dentro e fora do texto. A escolha do gênero textual carta destaca uma tentativa de aproximação, ao mesmo tempo em que infere um distanciamento. O distanciamento físico procurará ser suprimido, por meio da presença do texto-corpo. Nesse sentido, uma série de elementos de intimidade é inserida no poema-carta, através de uma espécie de “sintaxe de fala”, procurando preencher o suposto vazio implícito no distanciamento. A confissão também é um traço marcante e vai operar na tentativa de diminuição da distância, além de trazer elementos importantes que dizem respeito ao plano erótico do universo tido como feminino.

Penso pouco no Thomas. Passou o frio dos primeiros dias. Depois, desgosto: dele, do pau dele, da política dele, do violão dele. Mas não tenho mexido no assunto. Entrei de férias. Tenho medo que o balanço acabe. O Thomas de hoje é muito mais velho do que eu, não liga mais, estuda, milita e amor na sua Martinica de longos peitos e dentes perfilados, tanta perfeição (CESAR, 1999a, p. 117).

Neste trecho fica evidente a fragmentação e o tom do “revelar” algum assunto para seu interlocutor, fazendo-o presente e participante mesmo na distância. O elemento cotidiano inserido em “Passou o frio dos primeiros dias”, soma-se à constatação de “Penso pouco no Thomas”, oferecendo um sentido construído no equilíbrio das respostas que figuram implícitas no texto e revelando o desenvolvimento do tom fragmentário de uma conversa presencial. A exposta referência ao sexo, por meio de uma linguagem vulgar que afirma o “desgosto” “do pau dele”, aponta para uma mulher exigente em relação ao ato sexual, e a menção a um Thomas que “hoje é muito mais velho”, define uma postura de descomprometimento e afirmação do novo. Essas imagens ligam-se à da juventude dos anos 1960 e 1970, características da revolução comportamental e sexual, conforme expomos anteriormente.

A concepção de *Correspondência* contida no título insere a relação de expectativa entre o *eu* e o *outro*, construindo uma evidente tensão entre pontos de

vista, que será conduzida no texto através de quebras, no inferir de respostas, no sugerir e calar de temas e na espera da réplica: “Ainda aguardando” (CESAR, 1999a, p. 121). No entanto, o título aponta à completude, ou seja, numa correspondência acabada, *completa*, sobrando apenas esse único texto-corpo, o que insere mais elementos de tensão, pois a réplica pode acontecer somente ao *texto* e à sua matéria enquanto *texto*, ou seja, naquele intervalo de tempo e espaço em que interagem texto e leitor, em suas dimensões físicas e discursivas. Portanto, não há intimidade aí, não há troca de segredos, há uma construção, um simulacro de intimidade que joga com a expectativa do leitor e com os significados implicados na concepção de intimidade destacada no texto, promovendo tensões em vários níveis, inclusive se considerarmos as circunstâncias de produção das publicações independentes dos anos 1970, que aproximavam leitor e autor por meio das estratégias de distribuição, temática coloquial e modos de impressão, de acordo com o que já mencionamos.

A referência a um “você” para o qual o texto se dirige, denota uma característica de aproximação, em que há menção a pessoas que tanto “Júlia” quanto “My dear”, conhecem: “Há sempre uma sombra em meu sorriso (Roberto). A melancólica sou eu, insisto, embora você desaprove sempre, sempre. Aproveito para pedir *outra* opinião” (CESAR, 1999a, p. 118). Este trecho evidencia o jogo que o tratamento da linguagem estabelece, no sentido de levar ao limite o elemento íntimo. “Roberto” é um referencial que o emissor e o destinatário da carta conhecem, mas não o leitor para quem o “você” parece inquirir com seu jogo de sedução e aproximação. A “*outra* opinião” que o emissor da carta solicita, aponta para a existência de uma resposta que figura implicitamente no texto, fazendo com que esse *outro* para quem a carta se remete participe na construção de sentido, como uma sombra que paira sobre todo discurso empreendido pelo *eu* da carta. A construção de sentido do texto, portanto, se complexifica ao pensarmos que há, ainda, mais um *outro* por detrás do *outro* a quem a carta se dirige, ou seja, o leitor, e mais um *eu* por detrás do *eu* da carta, o autor, e que o elo entre todos esses personagens é o *texto*, elo, este, tanto como

material impresso, quanto como “corpo discursivo”. A intimidade e a confissão, desse modo, insinuam um jogo de presença e contato que se movimenta dentro e fora do texto, promovendo uma tensão na construção de significados e na caracterização dos personagens que figuram implícita e explicitamente no texto.

Luvás de pelica, pensando em termos de gênero textual, caminha na fronteira entre a carta e o diário, dois gêneros que se alimentam do íntimo. Os poemas parecem assumir a característica de um projeto de carta a ser enviada ou um projeto de diário a ser construído, sem que sejam definitivamente acabados. O tom de revelação permeia todo o texto e oferece o jogo de aproximação e contato, que se utiliza de estratégias de provocação e motivação de um destinatário inconfessado.

Estou jogando na caixa do correio mais uma carta para você que só me escreve alusões, elidindo fatos e fatos. É irritante ao extremo, eu quero saber qual foi o filme, onde foi, com quem foi. É quase indecente essa tarefa de elisão, ainda mais para mim, para mim! É um abandono quase grave, e barato. Você precisava de uma injeção de neo-realismo, na veia. (CESAR, 1999a, p. 132)

O interessante neste poema é que ele se compõe em tom de aviso e resposta imediata, como se fosse um telegrama que vai alcançar o destino antes da carta propriamente dita. A raiva que atravessa todo o texto, com seu tom de exigência e indignação, imprime um laço de intimidade, que corrobora o aspecto reivindicatório da confissão dos detalhes suprimidos, mas desejados para sustentar a aproximação e a presença. A intimidade do texto parece preencher a ausência do corpo, o “abandono”. O tom do “excesso feminino” se insere na linguagem contundente, que inquire um “você” omissor dos “fatos” de uma história íntima aparentemente amorosa. E essa linguagem carregada de arroubos, exigente da revelação dos segredos, e que permanentemente se volta a um “você”, pode ser identificada à presença do feminino na linguagem, compondo uma estratégia de subversão e questionamento do “original” âmbito do feminino, tanto no que diz respeito aos gêneros textuais, as cartas e diários íntimos, quanto no que concerne aos aspectos das expressões consideradas como propriamente femininas.

...a predileção de Ana por gêneros confessionais – cartas e diários – não se limita a fazer a crítica do “espontaneísmo” de sua geração: sendo simulacros, pastiches de confissão, onde o que se confessa, veladamente, é o modo de composição (função poética, diríamos), as formas confessionais ironizam o vínculo que se estabelece entre a exposição da intimidade e a literatura de mulheres. Vínculo que não é gratuito, como o têm insistentemente demonstrado os múltiplos estudos sobre literatura e mulher, especialmente após a intensificação do movimento feminista. [...] Ana Cristina vai além do feminismo e busca sua identidade de mulher, sua palavra feminina, no texto literário, especialmente reinventando textos masculinos e dialogando com eles. Sem medo (CAMARGO, 2003, p. 216).

Maria Lúcia de Barros Camargo aponta neste trecho que Ana Cristina Cesar ultrapassa as exigências do confessional e coloquial, impostas pelo movimento da “poesia marginal” de seu tempo, animando-as com uma matéria política que se volta à problematização daquilo que socialmente se qualificou como feminino. Através da literatura, Ana promove o questionamento do *lugar* atribuído à mulher no decorrer da história, sua linguagem, sua forma de expressão e o território próprio definido como feminino, mas numa dimensão que transita entre o literário e o social. Ou seja, ao mesmo tempo em que há uma elaboração poética que toma de empréstimo questões em voga na produção literária dos anos 1970, que Ana manipula para questionar seus princípios fundamentais, fazendo deles “voz” de mulher e inserindo ecos da tradição literária, por meio da apropriação de versos de outros autores, ela desenvolve uma poética que traz um cunho político de questionamento do “problema” do feminino, ironizando, inclusive, aspectos definidores do *lugar social* ocupado pela mulher. Além disso, elemento que abrange, igualmente, o literário e o social, sua poesia se volta também às produções poéticas de autoras mulheres, ameaçando a estabilidade da “mulher” que figura nestes textos e questionando os esteriótipos, no que diz respeito à representação do feminino, tanto no universo literário quanto no social, ao discutir implicitamente a posição dessas poetisas acerca do problema do feminino nestas duas dimensões.

Outro aspecto importante mencionado no trecho acima, e que dá uma nova dimensão à questão do texto-corpo, diz respeito à busca da “palavra feminina”, “reinventando textos masculinos e dialogando com eles”. Em *Luvas de pelica*

encontramos esses versos: “Vamos sair? Vamos andar no jardim? Por que você me trouxe aqui para dentro deste quarto?” (CESAR, 1999a, p. 126). Esse diálogo em que há perguntas, mas não respostas, parece corporalizar o livro que indaga para onde será levado. O quarto faz referência a um ambiente íntimo, um universo próprio, onde, às vezes, se procura o silêncio. O livro, nesse sentido, será o acompanhante que irá dividir o mesmo silêncio, a mesma intimidade do leitor, fazendo-se talvez um amigo ou um amante. Como afirma Alberto MANGUEL (1997, p. 277), “o ato de ler estabelece uma relação íntima, física, da qual todos os sentidos participam.” O texto é a presença física que exerce o papel da alteridade do eu. O livro, corporalizado a ponto de indagar, remete a uma postura em relação ao literário, em que ele se torna, enquanto objeto e texto, o preenchimento do vazio que a existência constrói, por meio do contato físico e da interação de seu universo próprio com o do leitor: “para mim, as palavras numa página dão coerência ao mundo” (MANGUEL, 2000, p. 13).

Dentro dessas duas dimensões que envolvem o ato de leitura, apontadas por Manguel, a intimidade oferece, ainda, algumas referências que parecem ter coerência com a imagem modelar da mulher leitora. De acordo com o que ilustra o autor, em *Uma história da leitura* (MANGUEL, 1997, p. 255-267), impedida de ter um convívio social mais amplo que a levasse ao contato com a ciência e a filosofia, a mulher em diversos momentos da história teve sua experiência de vida condicionada ao âmbito doméstico, à leitura de livros produzidos especialmente para ela e à marginalidade na produção literária. No entanto, “desde tempos antigos, as leitoras descobriram maneiras de subverter o material que a sociedade colocava em suas prateleiras” (MANGUEL, 1997, p. 258), e é nesse sentido que a relação da mulher com o livro, pensada num âmbito sócio-histórico, parece ter uma forma toda peculiar.

Algumas leitoras parecem ter encontrado no campo literário e no livro, um dos poucos ambientes e objetos em que sua imaginação e contato pudessem ser livre e à solta, um pouco distante das convenções sociais opressoras. O livro como objeto de intimidade, promotor da construção de visões de mundo e fomentador de expectativas,

é o corpo que substitui o contato com um convívio social mais amplo. Ao mesmo tempo, incita à subversão das convenções condicionadoras e estimula o desejo de soltar as amarras sociais. “Ameaçada pelo pai, controlada amorosamente pela mãe, a menina encontra seu único refúgio no quarto, na cama, à noite. Pelo resto de sua vida adulta, Colette buscaria esse espaço de leitura solitário” (MANGUEL, 1997, p. 176). É nesse sentido, que podemos observar a trajetória de diversas mulheres, que buscavam estratégias de refúgio do mundo social nos livros, ao mesmo tempo em que alimentavam seu contato com o mundo através deles. Exemplo ilustrativo disso é a personagem Simone, do filme *Contos proibidos do Marquês de Sade*, que, para ler o livro do Marquês, arrancou as folhas de um dos seus livros preferidos, com o cuidado de não danificar a capa, e colou as páginas do livro do Marquês no seu lugar.

Por outro lado, a intimidade que o livro constrói com seu leitor, a ponto de indagar, tem suas raízes numa outra poética, a de Walt Whitman, poeta merecedor de uma citação dentro do próprio livro *Luvas de pelica*:

Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida. (“Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?”) Não sou rato de biblioteca, não entendo quase aquele museu da praça, não tenho embalo de produção, não nasci para cigana, e também tenho o chamado olho com pecados. Nem aqui? Recito WW pra você: “Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos seus braços, teus dedos me entorpecem, teu hálito, teu pulso, mergulho dos pés à cabeça, delícia, e chega – Chega de saudade, segredo, impromptu, chega de presente deslizando, chega de passado em videoteipe impossivelmente veloz, repeat, repeat. Toma este beijo só para você e não me esquece mais. Trabalhei o dia inteiro e agora me retiro, agora repouso minhas cartas e traduções de muitas origens, me espera uma esfera mais real que a sonhada, *mais direta*, dardos e raios à minha volta, Adeus! Lembra minhas palavras uma a uma. Eu poderei voltar. Te amo, e parto, eu incorpóreo, triunfante, morto”. (CESAR, 1999a, p. 141-142)

“WW”, ou Walt Whitman, entra em *Luvas de pelica* como uma espécie de validação do tom íntimo empreendido pelo livro. A presença de características de citação, como a marcação da fonte, os dois pontos e as aspas, deixa clara a proposta de estabelecimento de um paralelo, de sugestão de que o olhar que se colocará no texto observe os pontos de afinidade, de diferença e as implicações do projeto de

corporalização do texto de ambas as poéticas. O modelo de texto-corpo que Whitman propõe, “isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro”, é assumido pelo texto de Ana, que o atribui outra dimensão ligada ao feminino. O “excesso feminino” adquire os contornos de texto-corpo, justificado pelo “olhar estetizante” que se apropria de Whitman, conduzindo o elemento vitalista de seu texto ao alcance de uma poética que o manipula como “característica” do feminino.

A provocação, o roubo e a inquietude contidos na “epígrafe de mulher moderna desconhecida, (‘Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?’)”, direcionam o caminho que o “olhar estetizante” assume na intimidade e no jogo de revelações, que deixam de ser apenas opções estéticas correntes da poesia marginal dos anos 1970, para configurarem a corporalização do feminino no texto, como proposta de subversão. E esse procedimento se constrói a partir do modelo masculino de “WW”. Conforme mencionado antes, é o “corpo grotesco” feminino que se projeta, que se lança no texto, jogando com a teia de significados implicados na estética da intimidade e do segredo, modificando qualquer vago olhar concedido à questão, para transformá-lo num olhar questionador das estruturas nas quais a sociedade se sustenta em relação ao *lugar* ocupado pelo masculino e feminino.

Com essa estratégia de linguagem e a marcada presença do erótico em seus poemas, Ana Cristina Cesar talvez queira alcançar um efeito próximo ao que Whitman expressa nesses versos de *Folhas de Relva*, em que livro e leitor interagem, por meio de uma atração ao mesmo tempo física e incorpórea. O texto excita, cerca, persegue, como um corpo vivo e desafiador: “O que vive / não entorpece. / O que vive fere” (MELO NETO, 1994, p. 114).

Corpos de homens e mulheres me cercam, e eu os cerco,
Não vão me deixar escapar nem eu a eles até que siga com eles e os responda e os ame.
(WHITMAN, 2007, p. 173)

Como desdobramento dessa perspectiva, o texto-corpo se erotiza, converte-se em fonte, objeto de desejo, mecanismo de sedução, e como característica do

feminino, elemento também de movimento e transformação. O poema *Nada, esta espuma*, de *Cenas de abril*, é bastante representativo desta questão:

Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever
mas não sei se a deusa sobe à superfície
ou apenas me castiga com seus uivos.
Da amurada deste barco
Quero tanto os seios da sereia.
(CESAR, 1999a, p. 97)

Os dois primeiros versos indicam o que já chamamos de “crueldade do desejo”. O “afrontamento do desejo” causa a insistência da “maldade de escrever”, por isso o desejo é cruel, porque escrever não é uma atividade apaziguadora e reconfortante, um inverno que protege e aquieta, mas uma primavera que desafia e provoca, que faz mal, traz dúvidas e angústias. O desejo rompe com um estado neutralizado, com uma espécie de zona de segurança, para afrontar e afligir. Os versos seguintes atribuem valor simbólico ao desejo, conferem-lhe a máscara de “deusa” que “castiga com seus uivos.” Duas figuras emblemáticas: o feminino pagão da “deusa” de propriedades obscuras, que carrega o desejo e castiga, provoca o delírio e a alucinação, e os “uivos”, que remetem ao cantar, à imagem modelar da poesia identificada ao canto. Além disso, a “deusa” é uma “sereia”, cujos seios são desejados.

A carga metafórica que envolve este poema estabelece pontos de contato entre os seios da sereia, o desejo e o ato de composição, o ato de escrever, que implica necessariamente o ato de leitura, a relação com o livro, a audição atenta aos “uivos da sereia”. O ato de ler manifesta o desejo, compõe a substância do escrever e também desperta a “maldade de escrever”; a leitura que desestabiliza e provoca, que intenta “...separar-nos de nossas amarras” (MILLER, 2003, p. 52). A relação entre desejo e escritura caracteriza a fonte de onde se suga o estímulo, a substância para outros textos, o texto-seio, uma fonte erótica, que mexe com todos os sentidos e aguça a relação entre texto e corpo tornando-a pungente, excitante e atordoante. A relação com o texto-corpo, portanto, é também física e erótica.

A despeito de Jorge Luís BORGES (2007, p. 188-189) nos ensinar que a forma da “sereia” é imprecisa e expor a multiplicidade de discursos que se formaram em torno de sua figura, que se opõem, muitas vezes, radicalmente entre si, o poema aponta para o mito da beleza da sereia, construído com base no feitiço de seu canto, que desperta o desejo, alucina e entorpece. *Nada, esta espuma*, nesse sentido, com a presença do barco, a alucinação causada pelo canto e o desejo, reencena a passagem de Odisseu pela ilha em que as sereias residiam (HOMERO, 2000, p. 210-211), talvez pela ambição de tentar obter “...o conhecimento de todas as coisas do mundo” (BORGES, 2007, p. 188), oferecido por elas, talvez porque o “barco desancorado” esteja apresentando apenas outras faces do desejo.

Os “seios da sereia”, ainda, expressam o desejo erótico em duas dimensões. Primeiro, como característica da mulher sedutora, detentora dos segredos, a mulher exibindo sua “monstruosa sexualidade”, enfeitiçando os homens para levá-los à ruína: “...a mulher (isto é, o objeto do desejo) é da mesma forma, *naturalmente*, destinada à falsidade e à crueldade, à mentira pronta e a mãos manchadas de sangue” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 14). Os seios, nesse sentido, são marca de seu “corpo grotesco”, que atrai, seduz e trai, imagem modelar da sereia, tanto sob o aspecto de seu corpo monstruoso e seu cantar inebriante, quanto em relação às conseqüências nefastas de sua sedução. A segunda dimensão diz respeito à relação entre os seios e o texto, em que o texto se transforma em seio de onde se sorve a essência da escrita, o alimento, a substância. Desnuda-se um procedimento de composição poética, em que os textos de outros autores se convertem em seio, ao mesmo tempo fonte de onde se extrai a matéria para novos textos e elemento erótico de excitação. E o erótico, conforme André LÁZARO (1996, p. 25) observa em Bataille, é expressão de movimento e excesso, transformação e subversão: “a vida como movimento excede, transborda e supera os limites do indivíduo.” O texto-corpo, como algo vivo e provocante, carrega um impulso erótico de subversão.

O erotismo e a subversão estão presentes em outros poemas importantes de

Cenas de abril, que também jogam com a intimidade, se utilizando da forma de diários e revelações. *Arpejos*, embora não traga a marcação do tempo, como outros poemas, registra uma situação rotineira, carregada de sugestão erótica:

Arpejos

1

Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura.

2

Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrimos o resto da noite. Falo o tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados. Aguardo crise aguda de remorsos.

3

A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata.

(CESAR, 1999a, p. 96)

A separação em três partes destaca que são anotações feitas em diferentes momentos do dia, sobre a mesma situação. A própria noção de arpejo na música, como toques sucessivos e rápidos na mesma nota, denota a repetição e a persistência num determinado assunto. Ou seja, uma determinada preocupação cotidiana que passa por uma revisão em momentos diferentes do dia, como toques numa mesma nota que procuram dar outra dimensão ou seqüência a algum enredo musical.

A primeira frase desta anotação diária, emoldurada num amanhecer, oferece um choque: “Acordei com coceira no hímen.” O que é exatamente uma “coceira no hímen”? O poema todo se desenvolve carregado de ironia, e as frases breves indicam a sutileza da construção dessa ironia, que se direciona a um auto-erotismo que permeia toda a construção de sentido. A descrição do contato e da “pele (rugosa e murcha)”

denotam o toque, o movimento, a execução do desejo auto-erótico e, ao mesmo tempo, o ato de conhecimento de seu próprio corpo, as sensações e os aspectos visuais. A suposição da “moléstia” exerce o efeito irônico de justificar o toque, despi-lo de alguma vulgaridade decorrente do desejo de se tocar, além de mascarar a razão de não se sair de bicicleta, com a desculpa de “reavivar a irritação”, ou seja, reavivar o desejo, trazê-lo à tona novamente, excitar-se com os movimentos repetitivos do pedalar e, ao mesmo tempo, do exhibir-se. A leitura, como vimos, também não escapa da erotização, da relação corporal, e a opção por se “dedicar à leitura” implicitamente insere o elemento da erotização solitária – mais uma vez o movimento auto-erótico.

A parte número dois do poema funciona como um elo para destacar a persistência do desejo. A suposta “crise aguda de remorsos” aguardada é retomada na terceira parte como “controlada”. Aí, a repetição em frente ao espelho da cena com Antônia marca o movimento auto-erótico do exhibir-se, do auto desejar-se. A excitação provinda dos “ensaios” se completa no pedalar insensato, em que se articulam o movimento repetitivo e o exhibir-se como sintomas de auto-erotismo. O interessante a se pensar dentro desse panorama é a carga subversiva que o elemento auto-erótico constrói, juntamente com as metáforas implícitas nos movimentos corporais.

Segundo o que DOTTIN-ORSINI (1996, p. 173) aponta nos textos e imagens da misoginia do final do século XIX, é curioso como “...objetos como a bicicleta ou a máquina de costura de pedal, nas mãos (ou melhor, nesse caso, nas pernas) da mulher, possam tornar-se perigosos instrumentos de estupro, ao mesmo tempo que evocam a idéia, inquietante, [...], de um erotismo *automático*.” Os movimentos repetitivos são, portanto, dotados de um “erotismo *automático*” e realizados por mulheres, tornam-se símbolos dos “...desregramentos femininos” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 174). O feminino que emerge do poema, nesse sentido, é o feminino em “excesso”, “desregrado”, é o feminino que joga com aspectos de seu corpo com o objetivo de chocar. O espelho também é descrito por Dottin-Orsini como elemento duplamente erótico: a mulher ao espelho deseja a si mesma, ao mesmo tempo em que deseja, na

imagem, outra mulher. Expondo algumas imagens de mulheres diante do espelho, ela esclarece:

A mulher ao espelho é ainda a histérica, exibida e exibindo-se sob os olhares dos estudantes de medicina, simulando os gestos do amor com um companheiro invisível; é a dançarina do solo, a sedutora oriental e sua dança do ventre. Em todos os casos, a cena mostra simultaneamente o desejo feminino insaciável, a ausência do homem como ator, sua redução ao voyeurismo, e a solidão em que cada sexo se fecha e protege: é difícil estar mais afastado do ideal romântico e positivo da fusão amorosa dos amantes (DOTTIN-ORSINI 1996, p. 172).

A terceira parte do poema, nesse sentido, é bastante representativa por articular as imagens do espelho e da bicicleta, como elementos eróticos, sem nominá-los com esta intenção. A ironia e sutileza trabalham com as imagens do feminino em excesso, dando-lhe conotação tanto auto-erótica quanto, em certo sentido, sugerindo algum desejo lésbico. Não se trata de dizer que o poema é lésbico, mas que é possível ler nos ensaios de representação da cena com Antônia, signos de um desejo pela imagem de outra mulher, além da de si própria. A exclusão da expressão do desejo pelo masculino também é representativa desta questão e insere o aspecto subversivo do desejo, que recusa a *normalidade*, o “homem como ator”, para ampliar o âmbito de manifestação do “desejo feminino insaciável”. O “modelo positivo da fusão amorosa dos amantes” é rejeitado, denotando uma negação mais ampla da dependência da mulher pelo homem. O homem não é mais necessariamente o instrumento que vai conferir a existência à mulher. A opção pela “...união de dois vácuos” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 168), caracterizada pela homossexualidade feminina, enquanto a masculina seria a “união de dois seres”, representa uma transgressão profunda do modelo falocêntrico.

A decisão de sair após “tantos ensaios” evidencia a intensificação do desejo. Os “tendões duros” representam a tensão que se alivia no movimento repetitivo das rodas da bicicleta. Partindo do princípio que são anotações recortadas durante o dia, o “sair de bicicleta” parece configurar a expressão máxima do erotismo que se tentou domar o dia todo, até a decisão de definitivamente realizá-lo. É uma imagem um tanto

forte, mas a bicicleta, conforme citado acima, era um perigoso instrumento de “estupro”, o que confirma a intensidade da opção pela bicicleta e a tentativa de conter o impulso. O “pedalo de maneira insensata” revela todo o excesso feminino, a subversão da exibição e a manifestação da ardência erótica. Mary RUSSO (2000, p. 69), partindo de sua experiência pessoal, de coisas que ouvia de suas tias, argumenta que “exibir-se parecia um risco especificamente feminino”, e, nesse sentido, a exibição do corpo feminino foi usada por algumas feministas como instrumento de choque e transgressão de modelos do feminino construídos socialmente.

A exibição do corpo feminino, por configurar um “risco”, é um modelo negativo, e por essa razão foi utilizada pelo feminismo dentro de um princípio político, ultrapassando sua manifestação previamente transgressora e escandalizadora: “...no mundo cotidiano, as mulheres e seus corpos, certos corpos, em certos sistemas públicos, em certos espaços públicos, já são sempre transgressores – perigosos e em perigo” (RUSSO, 2000, p. 77). A imagem da mulher que pedala com insensatez, se exibindo e cumprindo um movimento auto-erótico, denota a subversão empreendida pelo feminino no espaço público, a partir da imagem preconcebida da mulher histérica, do feminino em excesso, da exposição de sua “monstruosa sexualidade”.

Continuando no tema da exposição, o poema *Anônimo* traz mais sugestões eróticas no espaço público:

Anônimo

Sou linda; gostosa; quando no cinema você roça o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais quem desejo, que me assa viva, comendo coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali, no cinema é escuro e a tela não importa, só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio. A portadora deste sabe onde me encontro até de olhos fechados; falo pouco; encontre; esquina de Concentração com Difusão, lado esquerdo de quem vem, jornal na mão, discreta. (CESAR, 1999a, p. 98)

O tema da exposição pode ser observado em duas dimensões. A primeira pode ser compreendida a partir do título, que imprime uma característica de anúncio de jornal, seção de classificados. Para reforçar essa idéia, a menção à “portadora deste”

estabelece um tipo de anúncio para atrair, marcar um encontro, em que a única situação em jogo é a satisfação do desejo. Por isso não é necessário nomes, é um encontro entre “anônimos” ou “anônimas”, o que imprime outro elemento, de acordo com algumas passagens do poema: não importa a marcação do gênero de quem irá responder ao anúncio, ou seja, se será um encontro heterossexual ou homossexual. A ambivalência também está presente na segunda dimensão possível de se observar o tema da exposição. O cinema, embora um ambiente camuflado pelo escuro, cuja única luz é a tela, suposto objeto de atenção de todos, constrói um espaço ambivalente. Ao mesmo tempo em que o *escuro* do cinema oferece alguma intimidade, proporciona uma expectativa de aproximação, ele é um ambiente compartilhado por diversas pessoas. Isso configura uma espécie de intimidade vigiada e cúmplice.

O poema todo carrega um erotismo exacerbado e violento, um desejo ardente que aponta para todos os lados. A seleção vocabular estabelece a reação física, corpórea da manifestação do desejo: “aquece”, “escorre”, “assa viva” e “quente lateral”. Por outro lado, esse erotismo exacerbado se direciona tanto para dentro, quanto para fora, ou seja, tanto para si mesma, como em “Sou linda; gostosa”, quanto para um outrem indefinido, como em “já não sei mais quem desejo, que me assa viva, comendo coalhada ou atenta ao buço deles”. Essa pluralidade da manifestação do desejo expressa a impaciência, a ambição, a avidez com que o desejo doma seu sujeito. Sob certo aspecto, essa imagem pode estar contida nessas palavras de Lucia Castello BRANCO (2004, p. 38), em que Eros se articula com Tanatos: “...a fusão Eros-Tanatos [...] pode também ser o início de nossa violência natural, de nosso desejo incontido de transpor limites, de instaurar o caos em lugar da ordem-nossa-de-cada-dia.” O impulso erótico que “doma o sujeito” provoca a necessidade do movimento, da transformação, que implica, necessariamente, a “morte” de uma determinada ordem, para alcançar a instauração de outra.

O aspecto andrógino deste anunciante que caminha na fronteira do desejo por um homem ou uma mulher, mas que se insere no discurso como uma mulher,

descrevendo as reações físicas da violência do desejo no seu corpo feminino, subverte as estruturas de uma *normalidade sexual*. O impulso erótico de transformação e movimento, implícito, como vimos, no corpo feminino, dá a este poema uma carga de contestação das “verdades” sobre o desejo, desmascarando a repressão sexual que se expressa na definição das características daquele a quem o desejo deve se direcionar. De acordo com Paulo VENTURELLI (1996, p. 305-306),

A temática do amor entre pessoas do *mesmo* sexo, sem dúvida, coloca-nos em frente às máscaras que a sociedade tem criado para encobrir o que traz incômodo, o que foge das classificações tranqüilas. Como as máscaras brotam de nossas atitudes, de nossos comportamentos, são, obviamente, ideológicas e balançam quando se trata de pensar sobre um fato nunca previsto dentro da organização familiar e social.

O poema, nesse sentido, constrói uma arena discursiva em que as máscaras sociais entram em choque com o desejo manifestado pelo corpo. As “classificações tranqüilas” são submetidas à reavaliação, por meio do material ideológico contido no corpo, enquanto signo de transformação e mudança. A fragmentação da expressão de para quem se direciona o desejo confere ao corpo, e, no caso, ao corpo feminino, a definição de signo subversivo das estruturas de ajuste do lugar dos *sexos*. O corpo se apropria da carga de transformação de Eros e o direciona ao questionamento das “máscaras que a sociedade tem criado para encobrir o que traz incômodo”. Como aponta Roland BARTHES (2003, p. 305-306), em *Fragmentos de um discurso amoroso*,

4. No mundo animal, o desencadeador da mecânica sexual não é um indivíduo detalhado, mas somente uma forma, um fetiche colorido (assim desencadeia-se o Imaginário). Na imagem fascinante, o que impressiona (tal como um papel sensível) não é a soma de seus detalhes, é tal ou qual inflexão. Do outro, o que vem bruscamente me tocar (me seduzir) é a voz, a postura dos ombros, a silhueta delgada, o calor da mão, o jeito de sorrir, etc. Assim, o que me importa a estética da imagem? Alguma coisa vem se ajustar exatamente a meu desejo (do qual ignoro tudo); não farei pois nenhuma distinção de estilo. Por vezes, no outro, é a conformidade de um grande modelo cultural que virá me exaltar (creio ver o outro pintado por um artista do passado), por vezes, ao contrário, é uma certa desenvoltura da aparição que abrirá em mim a ferida: posso apaixonar-me por uma pose ligeiramente vulgar (assumida por provocação): há trivialidades sutis, móveis, que passam rapidamente pelo corpo do outro: uma maneira breve (mas excessiva) de afastar os dedos, de abrir as pernas, de mover a massa carnuda dos lábios ao comer, de demorar-se numa ocupação bastante prosaica, de

tornar seu corpo idiota por um segundo, para esconder o embaraço (o que fascina na “trivialidade” do outro talvez seja que, por um brevíssimo momento, nele surpreendo, alijado do resto de sua pessoa, como que um gesto de prostituição). O rastro que me toca (ainda um termo de caça) refere-se a uma parcela do modo de agir, ao momento fugitivo de uma postura, em suma, a um *esquema* (σχήμα *schema*, é o corpo em movimento, em situação, em vida).

Essa parte que Barthes intitula de *Inflexão*, inserida no capítulo da *Sedução*, se dedica ao aspecto sumariamente corporal da expressão do desejo. E é justamente esse aspecto que *Anônimo* vai utilizar para desmontar a *normalidade* para onde o desejo deve se direcionar. O auto-erotismo do início, “Sou linda; gostosa”, é substituído pelo olhar que percorre a sala de cinema encontrando símbolos eróticos em várias manifestações corporais. A exploração do território agrava o desejo que toma um aspecto de derretimento, entrega, porque “aquece”, “escorre”, “assa viva”. O toque corporal “quando no cinema você roça o ombro em mim”; a indefinição de para quem o desejo se volta, se ao sujeito “comendo coalhada” ou à mulher “atenta ao buço deles”; a dinâmica dos corpos, que não precisam ser modelares, pois tanto “aquele gordo aqui”, quanto “aquele outro ali” inspiram “ternura”; são representativos daquilo que Barthes chama de “*esquema*”, “o corpo em movimento, em situação, em vida”. A sedução e o desejo condicionados à inflexão dos corpos, sejam quais forem, reduzidos a uma espécie de condição animal, em que “o desencadeador da mecânica sexual não é um indivíduo detalhado, mas somente uma forma, um fetiche colorido”, desencadeia o “Imaginário”. E esse fetiche faz com que a única coisa que importe no cinema seja “só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio”.

A ambivalência do desejo, portanto, articula as inflexões do corpo com o questionamento das “classificações tranqüilas” – as máscaras sociais dos papéis dos sexos. O fragmentário e o provisório também podem ser observados através do desejo, que faz com que o olhar percorra a sala de cinema e não se fixe propriamente em nenhuma imagem, em nenhum objeto específico, mas nas várias possibilidades, independentemente do gênero, e que apenas proporcionem a excitação e o delírio proveniente da “inflexão” dos corpos. O que opera implicitamente neste processo é a

autonomia, sobre o próprio corpo e sobre a busca pelas “verdades” de seu desejo. Além disso, esse poema empreende um tipo de abordagem do fenômeno erótico, que pode ser analisado tanto dentro dos parâmetros da liberalização sexual presente nos anos 1960, com a busca de autonomia sobre o próprio corpo e a satisfação do desejo a despeito das convenções sociais, quanto em relação à luta feminista, que encontra na linguagem, e em aspectos como a exposição e o excesso feminino, um fértil terreno de combate das estruturas sociais, que implicitamente acomodam e regulam ideologicamente os comportamentos.

A ambivalência e a busca pelas “verdades” do desejo podem ser lidas também no poema *21 de fevereiro* que, a exemplo de outros poemas lidos no decorrer deste trabalho, estabelece um diálogo com a tradição literária, partindo do modelo masculino para empreender o questionamento do lugar conferido socialmente aos *sexos*:

21 de fevereiro

Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular. Chove por detrás. Gatos amarelos circulando no fundo. Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal. Fica boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão generosa, não. Recebe o afeto que se encerra no meu peito. Me calço decidida onde os gatos fazem que me amam, juvenis, reais. Antes eu era 36, gata borralheira, pé ante pé, pequeno polegar, pagar na caixa, receber na frente. Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta, querida, escuta. A marcha desta noite. Se debruça sobre os anos neste pulso. Belo belo. Tenho tudo que fere. As alemãs marchando que nem homem. As cenas mais belas do romance o autor não soube comentar. Não me deixa agora, fera. (CESAR, 1999a, p. 106)

O início do poema, “Não quero mais a fúria da verdade”, carrega um tom imperativo, que implicitamente propõe a ruptura com um estado de angústia. O caráter de “fúria” atribuído à “verdade” estabelece a intensidade, a violência com que a “verdade” afronta, incomoda e coage. Não querer mais “a fúria da verdade”, talvez represente, nesse sentido, despir ou desmascarar a carga de tormento impingida à “verdade”, ou seja, representa solucionar a “fúria” e tornar a “verdade” menos severa e dolorosa. A partir daí, constrói-se um cenário que aparentemente se guia à solução da “fúria da verdade”, um quadro objetivo, sem rodeios: “Entro na sapataria popular.

Chove por detrás. Gatos amarelos circulando no fundo”. A forma de diário íntimo, com data marcada, previamente dá ao poema um tom confessional, somado ao desabafo de “Não quero mais a fúria da verdade”. A sinceridade e clareza do confessional, no entanto, logo são descartadas com a construção do cenário que, ironicamente, cumpre um papel mais metafórico, a despeito da objetividade com que é montado. É possível observar, nesse sentido, que o poema opera um movimento de manipulação dos elementos íntimo e confessional, fazendo-os caminhar na fronteira entre um contorno sólido e a fluidez ou precariedade desse contorno, ou seja, entre a sinceridade, suposto terreno da certeza, e a impessoalidade e o distanciamento, que tanto o tom quanto o conteúdo metafórico da construção do cenário, imprimem ao poema.

Na sequência há a inserção do primeiro elemento ambivalente, desmascarando definitivamente a suposta objetividade da narrativa: “Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal.” Baudelaire é ao mesmo tempo abominado e querido. Porém, mais marcante do que esta ambivalência, ou contradição, específica é o registro da tensão que esse modelo masculino cria com a vitrina e a escolha de algum modelo de sapato. Ainda que ela abomine Baudelaire, o modelo escolhido é o mesmo que ele indica: “um modelo brutal”. Acerca deste poema, Ítalo MORICONI (1996, p. 112) afirma que a referência a Baudelaire pode ser entendida como o desejo de

...encaixar-se no desejo dele, não como seu objeto, mas identificando-se com ele. Por isso procura na vitrina um modelo brutal, persona brutal. A persona máscula. Ela precisa deste modelo especificamente, dentre os outros disponíveis na vitrina. O que vende a loja da vitrina? Personas produzidas pelo imaginário social. (Se posso ver meu imaginário fora de mim como fornecedor de modelos é porque ele é social.) A poeta em Ana, a voz que fala no poema, seu sujeito, precisa de Baudelaire para falar da dor que lhe provoca ser homem. A dor que lhe provoca o desejo homoerótico. Imagem que a vitrina lhe vende: sapatão. Entrar na sapataria popular e escolher o modelo brutal, a persona de homem, assumir o desejo.

O modelo de Baudelaire, no entanto, apresenta duas faces do mesmo problema: o desejo de Baudelaire por uma mulher e sua insistência no modelo

feminino como uma espécie de monstro sedutor. Por essa razão ele é ao mesmo tempo abominado e querido. De acordo com Moriconi, “a voz que fala no poema” quer encaixar-se no desejo de Baudelaire, por isso a escolha do “modelo brutal” e por isso ele é querido. Por outro lado, o que se abomina nele é a figura de mulher que seus poemas suscitam – o feminino encerrado na contradição “carne e luz”. O poema *Mulheres malditas*, contido em *As flores do mal*, destaca bem a construção desse modelo feminino:

Mulheres malditas

Como um rebanho absorto e na areia deitadas,
Elas voltam o olhar para o espelho das águas;
Os pés em mudo afago e as mãos entrelaçadas,
Bebem o fel do calafrio e o mel das mágoas.

Umas, o coração abrindo em confidências,
Nos bosques onde se ouve um córrego em segredo,
Vão soletrando o amor em cândidas cadências
E o pólen raspam aos rebentos do arvoredor;

Outras, tais como irmãs, andam lentas e cavas
Por entre as rochas apinhadas de ilusões,
Onde viu Santo Antônio aflorar como lavas
Os rubros seios nus de suas tentações;

Outras há que, ao calor da líquida resina,
No côncavo sem voz de um velho antro pagão
Pedem por ti em meio à febre que alucina,
Ó Baco, ao pé de quem dorme toda aflição!

E outras, que adoram pôr ao colo escapulários
E que, escondendo sob as vestes um cilício,
Juntam à noite, pelos bosques solitários,
A espuma do prazer ao gume do suplício.

Ó monstros, ó vestais, ó mártires sombrias,
Espírito nos quais o real sucumbe aos mitos,
Vós que buscais o além, na prece e nas orgias,
Ora cheias de pranto, ora cheias de gritos,

Vós que minha alma perseguiu em vosso inferno,

Pobres irmãs, eu vos renego e vos aceito,
 Por vossa triste dor, vosso desejo eterno,
 Pelas urnas de amor que inundam vosso peito!
 (BAUDELAIRE, 2006, p. 369-371)

Neste poema, Baudelaire apresenta diversas imagens de mulher, algumas das quais já referidas em algumas leituras que fizemos dos poemas de Ana Cristina Cesar, que procurava justamente desmontar esse tipo de concepção, muitas vezes por meio da exacerbação dessas imagens. “Espelho”, “mel”, “confidências”, “segredos”, “seios” e a referência a deuses pagãos são, inclusive, alguns elementos utilizados nos poemas de Ana C., relacionados ao universo feminino. É interessante observar que Baudelaire trabalha imagens de forte erotismo, privilegiando aspectos como “amor”, “sedução”, “tentação”, “suplício”, “prazer”, até enfim bradar “Ó monstros”, mas mantém a contradição “carne e luz”, como fica explícito no verso “Vós que buscais o *além*, na *prece* e nas *orgias*”. Mas mesmo diante de tamanha danação que as mulheres representam, o poeta se alinha junto delas, “pobres irmãs”, e ao mesmo tempo as renega e aceita: “Por vossa triste dor, vosso desejo eterno, / Pelas urnas de amor que inundam vosso peito!”. As mulheres parecem ser condenadas ao desejo, à volúpia e à terra.

A participação de Baudelaire não termina por aí. *21 de fevereiro* faz um pastiche de *Recolhimento* e se utiliza dele para confortar a dor de desejar o mesmo objeto de desejo de Baudelaire: “Fica boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão generosa, não. Recebe o afeto que se encerra no meu peito.” Em Baudelaire os versos são os seguintes: “Sê sábia, ó minha dor, e queda-te mais quieta” (BAUDELAIRE, 2006, p. 439). O “modelo brutal” é calçado decididamente, a despeito dos “gatos amarelos” que a rodeiam. E os gatos, “Amigos da volúpia” (BAUDELAIRE, 2006, p. 255), a desejam. O sapato 36 descartado e substituído pelo “modelo brutal” configura mais uma *persona* disponível na vitrina, ou seja, mais um modelo social que imprime modos, condutas e comportamentos. Todo o processo de escolha de modelos sociais vinculados à sexualidade, nesse caso, o “modelo brutal” ou a “gata borralheira”,

aponta para uma sexualidade aberta, para um processo de negociação e busca de uma auto-identidade que venha pacificar “as verdades do desejo”. Se for possível escolher na vitrina algum modelo, então não é a condição biológica do *sexo* que define o gênero em que o indivíduo se enquadra, mas a complexa teia das relações sociais na qual o indivíduo está inserido. “Uma pessoa ‘tem’ uma sexualidade, *gay* ou outra qualquer, que pode ser reflexivamente alcançada, interrogada e desenvolvida. Desse modo, a sexualidade torna-se livre; ao mesmo tempo que *gay* é algo que se pode ‘ser’, e ‘descobrir-se ser’, a sexualidade abre-se a muitos propósitos” (GIDDENS, 1993, p. 24).

O questionamento implícito dos esteriótipos da *persona* feminina empreendido pelo poema, assim como dos esteriótipos da homossexualidade feminina inseridos na imagem do modelo do sapato, ora “brutal” (um “sapatão”, na leitura de Moriconi) e ora sensível (“36, gata borralheira, pé ante pé, pequeno polegar”), são característicos de uma visão que procura contestar o autoritarismo de modelos sociais aceitos, o modelo heterossexual dominante, contra a autonomia do indivíduo de “escolher na vitrina”, ou dentro do plano social mais amplo, modelos que assentem demandas de auto-identidade referentes à sexualidade. Esse tipo de possibilidade aberta à sexualidade consiste num fenômeno comum ao que nas décadas 1960 e 1970 se discutia com a liberação sexual. A busca de autonomia nas escolhas pessoais é um projeto que articula diferentes fatores na construção da inteligibilidade do indivíduo e imprime um caráter fundamental à sociedade, que Antony GIDDENS (1993, p. 41) chama de alta-reflexividade: “...o eu é para todos um projeto reflexivo – uma interrogação mais ou menos contínua do passado, do presente e do futuro.”

Porém, o fato de que seja possível escolher “modelos” de sexualidade na vitrina, não quer dizer que isso seja feito sem conflitos, dores e conseqüências. O paradigma da heterossexualidade é ainda o padrão dominante e excludente de todas as outras formas de relação sexual entre os indivíduos. “Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta, querida, escuta. A marcha desta noite.” Baudelaire, além

de oferecer um modelo de desejo, serve à tentativa de abrandar a dor decorrente da escolha: “Dá-me, ó dor, tua mão; vem por aqui, correndo / deles” (BAUDELAIRE, 2006, p. 439). O diálogo com Baudelaire, no entanto, diferentemente do desencadeamento metafísico de *Recolhimento*, assume o concreto na manifestação do desejo: “A marcha desta noite” se articula com “As alemãs marchando que nem homem” e com “Não me deixa agora, fera”. O desejo homoerótico, brutal em sua manifestação fora dos padrões, excluído das “classificações tranquilas”, se intensifica com a imagem das “alemãs marchando que nem homem”. A dor é a “fera”, e a dor provém do desejo, do desejo *incorreto*. De acordo com *Luvas de pelica*, “A paixão, Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente” (CESAR, 1999a, 125). Paixão e dor se equivalem na violência do desejo.

Há outro modelo masculino também presente neste poema: Manuel Bandeira. “Belo belo. Tenho tudo que fere”, diz o poema de Ana, enquanto o de Bandeira diz: “Belo belo minha bela / Tenho tudo que não quero” (BANDEIRA, 2004, p. 88). O que “fere” em Ana é também o desejo identificado ao desejo de Bandeira, conforme lemos na sequência do mesmo poema *Belo belo*:

Quero quero
Quero o moreno de Estela
Quero a brancura de Elisa
Quero a saliva de Bela
Quero as sardas de Adalgisa
(2004, p. 89)

As formas de diários e cartas, como ambiente próprio de subversão do feminino, como vimos, estão presentes mais incisivamente nos três primeiros trabalhos de Ana Cristina Cesar: *Cenas de abril*, que carrega um tom mais metafórico, *Correspondência completa* e *Luvas de pelica*, que abusam do uso dos gêneros íntimos. Em *A teus pés*, último livro publicado em vida pela autora, observa-se uma mudança substancial em sua dicção poética, que parece não precisar mais especificamente das formas íntimas de cartas e diários. Num certo “modo de falar” e na temática se garante a presença do feminino e suas estratégias de subversão.

O título do livro, *A teus pés*, já remete a um terreno conhecido na obra de Ana Cristina Cesar, a presença do *outro*, a constante imagem da mulher que fala para alguém. E, nesse caso, a sugestão é de que a voz de mulher que fala no livro está entregue a esse interlocutor, submetida a ele. Por outro lado, de acordo com o que já apontamos nos trabalhos anteriores de Ana, a intimidade com que se confessa estar aos pés de alguém infere que este *outro* para quem o livro se dirige possa ser o próprio leitor, e o texto se corporaliza, nesse sentido, como representação do feminino.

O poema sem título que abre *A teus pés* emprega uma dicção mais fragmentária do que a dos livros anteriores, evidenciando um caráter mais provisório de formação da identidade, conforme podemos ler neste trecho:

Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.
 Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde.
 Autobiografia. Não, biografia.
 Mulher.
 Papai Noel e os marcianos.
 Billy the Kid versus Drácula.
 Drácula versus Billy the Kid.
 Muito sentimental.
 Pensa no seu amor de hoje que sempre dura menos que o seu
 amor de ontem.
 Gertrude: estas são idéias bem comuns.
 (CESAR, 1999a, p. 35)

Os quatro primeiros versos são bastante representativos da procura de uma linguagem mais concisa, além da permanência no “assunto de mulher”. O que se expressa como “golpe de exercício” consiste, na verdade, numa estratégia poética que procura alcançar uma linguagem mais aberta, provisória e fragmentada. As sucintas referências a “Copacabana” e “Santa Clara”, que remetem a um acontecimento cotidiano e íntimo, demonstram essa abertura de linguagem e imprimem uma carga de segredo, que figura sugerida implicitamente nos “assuntos de mulher”. O leitor se vê compelido a preencher as lacunas, desvendar os segredos, lidando apenas com os fragmentos de temas que são lançados no texto como pistas a serem reunidas. É nesse sentido que os versos seguintes estabelecem: “Autobiografia. Não, biografia. /

Mulher.” Com esses versos, Ana Cristina, ao mesmo tempo em que desmascara as leituras que procuram no jogo da intimidade das cartas e diários a vida da poeta, “Autobiografia”, demarca o terreno em que sua poesia figura, definindo-a como uma espécie de manipulação do “universo feminino”, como uma ampla “biografia” de “mulher”. Os versos seguintes passam a fazer referência a esse universo, lançando no texto *personas* do feminino que se definem pela inconstância e irresolução. O embate insolúvel na escolha entre os clássicos cinematográficos Billy the Kid ou Drácula pode ter como alvo uma espécie de procedimento feminino, um modo de agir habitualmente atribuído às mulheres: a indecisão. “Muito sentimental. / Pensa no seu amor de hoje que sempre dura menos que o seu amor de ontem”, demonstra a sensibilidade, a fragilidade emocional, a inconstância, a variação de humor e a indecisão de eleger o par perfeito. É possível ler nesse verso, também, a provisoriedade dos relacionamentos amorosos, tanto como resultado da liberação sexual e da autonomia que a mulher alcançou no decorrer dos anos 1960 e 1970, quanto como sintoma de um mundo que começava a experimentar a fragilidade dos laços amorosos, de acordo com o que Zygmunt BAUMAN (2004, p. 37) diagnostica no mundo contemporâneo: “...quanto menos investir no relacionamento, menos inseguro vai se sentir quando for exposto às flutuações de suas emoções futuras.”

O último verso insere Gertrude Stein como protagonista, como uma voz que diz: “estas são idéias bem comuns”, ou seja, essas *personas* do feminino são realmente difundidas. A presença de Gertrude, que o último poema, *Índice Onomástico* (CESAR, 1999a, p. 84), nos permite concluir se tratar de Gertrude Stein, acrescenta dois importantes elementos a esse poema e ao restante da obra de Ana Cristina Cesar. O primeiro diz respeito à imitação de um diálogo entre mulheres, tema que vai se repetir com frequência em *A teus pés*, na elaboração de uma importante tensão entre representações de mulher que figuram no texto. O segundo se refere a outro diálogo, mas desta vez com a literatura feita por mulheres. E é nesse sentido que podemos ler a mudança na dicção poética de Ana dos livros anteriores para este. Sua relação com

poetas e escritoras que ela leu e traduziu como Gertrude Stein, Elizabeth Bishop, Emily Dickinson, Mary Kleinman, Katherine Mansfield, nomes que aparecem no já citado *Índice Onomástico*, junto com outros nomes de homens e mulheres, assim como Marianne Moore e Sylvia Plath, com traduções incluídas no livro póstumo de Ana, *Crítica e tradução*, possibilitou o redimensionamento do “problema” do feminino no universo de sua obra, provocando a redefinição de sua dicção poética.

O tom íntimo de cartas e diários migra para a fragmentação e o diálogo, que não necessitam mais dos gêneros textuais íntimos, pois vão encontrar na própria “caotização” da representação do feminino, o seu terreno de expressão e subversão. O que esse pequeno trecho do poema de abertura de *A teus pés* indica, portanto, é a exposição de faces de mulher, retratos comuns à *persona* feminina construída socialmente, através de vozes que se espriam pelo texto como uma espécie de testemunhos do modo de ser feminino.

Como voz, e não propriamente como personagem, auto-retrato, emblema geracional ou figura com máscaras ou contornos fixos, é que se define o sujeito nos textos de Ana Cristina Cesar. E como colagem de falas, sucessão de tons, ritmos, conversas, que se singulariza sua forma de composição poética (SÜSSEKIND, 1995, p. 12-13).

O procedimento poético descrito por Flora Süssekind, “como colagem de falas, sucessão de tons, ritmos, conversas”, fica mais evidente nos poemas de *A teus pés*, que empreende o que Ana chamou, em entrevista, de “...um tipo de sensibilidade feminina, que é uma sensibilidade meio caótica, é uma sensibilidade mais sutil, é mais desorganizada. Ela é uma sensibilidade talvez meio histórica” (CESAR, 1999c, p. 271). E essa caotização, essa sensibilidade feminina “meio histórica”, se apresenta na linguagem, encontrando na fragmentação sua expressão, a revisão do universo feminino e a representação da “mulher moderna”, liberada do paradigma da contradição “carne e luz” e sujeita de suas próprias decisões.

Conversa de senhoras

Não preciso nem casar
Tiro dele tudo que preciso

Não saio mais daqui
 Duvido muito
 Esse assunto de mulher já terminou
 O gato comeu e regalou-se
 Ele dança que nem um realejo
 Escritor não existe mais
 Mas também não precisa virar deus
 Tem alguém na casa
 Você acha que ele agüenta
 Sr. ternura está batendo
 Eu não estava nem aí
 Conchavando: eu faço a tréplica
 Armadilha: louca pra saber
 Ela é esquisita
 Também você mente demais
 Ele está me patrulhando
 Para quem você vendeu seu tempo?
 Não sei dizer: fiquei com o gauche
 Não tem a menor lógica
 Mas e o trampo?
 Ele está bonzinho
 Acho que é mentira
 Não começa
 (CESAR, 1999a, p. 48)

Conversa de senhoras se constrói como uma “colagem de falas”, que aborda diversos assuntos. As vozes femininas que se inscrevem no poema assumem a característica do fluxo de uma *conversa*, ou conversas paralelas que se confundem num mesmo ambiente, com um número indeterminado de *senhoras*, que versam sobre assuntos de ordem econômica, sexual, literária e existencial, num ritmo que imita um encontro descontraído e informal. Os primeiros versos indicam uma mulher manipuladora do homem, que diz não precisar casar, pois “Tiro dele tudo que preciso”. O corte abrupto deste discurso se dá em “Esse assunto de mulher já terminou”, inferindo, talvez, que é um “assunto” menor, ou seja, em tempos de liberação feminina, com a mulher ocupando espaços sociais que antes lhe eram negados, a persistência num modelo de dependência masculina é um assunto que não deve continuar. O restante do poema, nesse sentido, passa a discutir temas que pressupõem uma condição feminina mais autônoma, possibilitando a menção a assuntos de ordem acadêmica, como “Escritor não existe mais / Mas também não precisa virar deus”,

além da referência ao “gauche”, ou Carlos Drummond de Andrade, e existencial, como nos versos finais:

Mas e o trampo?
Ele está bonzinho
Acho que é mentira
Não começa

A referência ao “trampo”, ou ao emprego, e o conflito que se sugere na suposição da “mentira”, revelam a busca feminina por autonomia existencial, planos de ordem profissional e as inquietações que derivam dessas questões. O poema aborda, também, preocupações corriqueiras e afetivas, assim como referências ao entorno: “Tem alguém na casa”. Há toda uma dinâmica ocorrendo internamente no poema, como um cenário em movimento, em que diversas situações estão acontecendo ao mesmo tempo, sem que haja uma linearidade que defina exatamente pontos de partida e pontos de chegada. É a fragmentação própria da experiência cotidiana, da complexa teia que compõe as relações sociais, da qual, evidentemente, participa a construção do universo feminino.

Outro poema significativo que imita algo próximo de uma “conversa entre senhoras” chama-se *Sete chaves*. Neste poema, a premissa do diálogo serve à exposição de uma reflexão acerca dos procedimentos da construção literária.

Sete chaves

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passional, que guardei a sete chaves, e meu coração bate incompassado entre gaufrettes. Conta mais essa história, me aconselhas como um marechal-do-ar fazendo alegoria. Estou tocada pelo fogo. Mais um roman à clé?

Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna.

Nem te conheço.

Então:

É daqui que eu tiro versos, desta festa – com arbítrio silencioso e origem que não confesso – como quem apaga seus pecados de seda, seus três monumentos pátrios, e passa o ponto e as luvas.

(CESAR, 1999a, p. 40)

Sete chaves encena a tensão entre a tradição e a novidade, com um convite

para o “chá das cinco”, evento muito tradicional na Inglaterra, e a revelação “Não sou dama nem mulher moderna”, manifestando o estado de tensão entre duas situações opostas. O nebuloso território de fronteira permite a livre movimentação entre as facções em jogo, e a voz do *eu* que fala no poema tem a liberdade para assumir o que lhe for conveniente. A expressão “guardado a sete chaves” é conhecida por designar algo muito valioso e que precisa ser mantido oculto. A “conversa” entre mulheres construída no poema dá conta de uma “história passional” a ser revelada, um segredo oculto prestes a ser trazido a público numa conversa informal entre duas pessoas íntimas, onde o cenário é de excitação e exortação. No entanto, há um ponto de ruptura e o diálogo construído internamente no poema se desloca para fora dele, fazendo com que toda a encenação da “conversa” sirva ao propósito de manifestar um procedimento de construção literária, uma “chave” do fazer poético. Parece haver, nesse sentido, duas vozes que se manifestam como o *eu* do poema, vozes estas que se constroem em tensão com o interlocutor que, implicitamente, atribui forma ao primeiro *eu* do diálogo, contorno que este recusa e que serve à ruptura, ao distanciamento da conversa e da intimidade: “Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna. / Nem te conheço.”

O tom de intimidade do início, como troca de segredos entre mulheres, terreno, aliás, tido como propriamente feminino, com o corte abrupto se revela apenas uma construção, uma encenação de intimidade utilizada como método de elaboração literária. O território tido como feminino, a premissa do diálogo e o próprio jogo da intimidade e do segredo, nesse sentido, entram em tensão, em choque com as concepções essencialistas de mulher e de literatura, oferecendo novas dimensões a essas concepções. A noção que o diálogo constrói em conjunto com os conceitos de revelação, intimidade e confiança, em Ana Cristina Cesar, está próxima ao que estes versos de Emily Dickinson, na tradução da própria Ana Cristina, expressam a respeito do âmbito de ação do feminino, o território onde a mulher manifesta seu domínio:

Como as Mulheres, as Folhas trocam
 Exclusivas Confidências –
 Parte acenos, parte
 Portentosas influências.

Nos dois casos as Facções
 Sigilo prescrevendo – [sigilo total prescrevem/ impõem]
 Pacto inviolável
 Contra maledicências. [com dividendos]
 (apud CESAR, 1999c, p. 443)

Nesses versos de Emily Dickinson, “mulheres” e “folhas” articulam-se como equivalentes em relação a uma espécie de comportamento confidente. Trocar “Exclusivas Confidências” infere um diálogo, a presença da relação *eu/outro*, a necessidade de um interlocutor com quem se possa ter um relacionamento íntimo de revelação de segredos e com quem se possa fazer um “pacto” de inviolabilidade desses segredos. O procedimento poético que Ana Cristina Cesar nos apresenta em *Sete chaves*, seu “segredo” de composição, sua confidência, sua “história passional”, o que o “segundo” *eu* do poema fala, diz respeito à produção literária construída a partir do diálogo com os textos da tradição literária, como se o que se processasse na relação com o texto de literatura fosse a troca de intimidades, segredos e revelações. E este é um procedimento que se impõe como *expressão do feminino*. “Então: / É daqui que eu tiro versos, desta festa – com arbítrio silencioso e origem que não confesso”, um “pacto inviolável” em que não se evidencia exatamente os procedimentos, mas se revela apenas uma chave para o problema, que se articula com outras expostas despretensiosamente ao longo do livro ou em evidência, como no poema *Este livro*, que retoma a temática do diálogo e convida o leitor a vestir a “carapuça”:

Este livro

Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do coração. É prosa que dá prêmio. Um tea for two total, tilintar de verdade que você seduz, charmeur volante, pela pista, a toda. Enfie a carapuça.
 E cante.
 Puro açúcar branco e blue.
 (CESAR, 1999a, p. 55)

O poema chama o leitor para dentro do texto, pede para que ele “Enfie a carapuça. / E cante”, “...devore a forma plástica, voe nela e nela encontre a raiz do sumo”, como aconselha Paulo VENTURELLI (2006, p. 50), aceite o jogo de intimidade e de revelações, vista as máscaras disponíveis e as subverta. A tensão, no universo da obra de Ana, portanto, se dá como premissa básica da construção literária, e o tradicional e o novo se articulam com literatura se alimentando de literatura, num diálogo que encena vozes e joga com seus significados, fazendo com que o sentido do poema seja sempre fundado na tensão, no choque entre essas vozes que figuram no texto.

Os diálogos com a literatura e o jogo das representações do feminino estão presentes, também, nos dois poemas de mesmo nome, *Atrás dos olhos das meninas sérias* que, juntos, constroem uma triangulação com Manuel Bandeira:

Atrás dos olhos das meninas sérias

Mas poderei dizer-vos que elas ousam? Ou vão,
por injunções muito mais sérias, lustrar pecados
que jamais repousam?
(CESAR, 1999a, p. 52)

Conforme nos ensina Maria Lucia de Barros Camargo, Ana Cristina empresta esses versos do último terceto do poema *Variações sérias em forma de soneto*, de Bandeira, promovendo apenas uma pequena alteração, mas que se torna profundamente significativa se colocada contra os papéis socialmente estabelecidos aos sexos. Eis a transcrição do poema de Bandeira:

Variações sérias em forma de soneto

Vejo mares tranquilos, que repousam,
Atrás dos olhos das meninas sérias.
Alto e longe elas olham, mas não ousam
Olhar a quem as olha, e ficam sérias.
Nos recantos dos lábios se lhes pousam
Uns anjos invisíveis. Mas tão sérias
São, alto e longe, que nem eles ousam
Dar um sorriso àquelas bocas sérias.

Em que pensais, meninas, se repousam
Os meus olhos nos vossos? Eles ousam
Entrar paragens tristes de tão sérias!

Mas poderei dizer-vos que eles ousam?
Ou vão, por injunções muito mais sérias,
Lustrar pecados que jamais repousam?
(apud CAMARGO, 2003, p. 190)

Neste poema de Bandeira, “ousar” só é permitido aos olhos *masculinos* que “ousam / Entrar paragens tão tristes de tão sérias”, ou seja, procuram o olhar das meninas que “não ousam / Olhar a quem as olha”. E o atributo “sérias” conferido “às meninas” lhe conota um sentido de pureza e candidez, ao contrário do ousado olhar masculino. A substituição de “eles ousam” (olhar masculino em Bandeira), para “elas ousam” (sujeito feminino em Ana Cristina), produz uma radical alteração de sentido, imprimindo a *permissão da ousadia* às “meninas sérias” e sugerindo obliquidade em suas ações e comportamentos. A mulher tira a máscara de suposta pureza e passa a jogar com os significados implicados nas concepções essencialistas dos papéis sociais atribuídos aos sexos. Ana se vale do modelo feminino de Bandeira para subverter as convenções sociais imputadas a ele. E é nesse sentido, que o segundo poema, de mesmo nome, exhibe diversas representações de mulher:

Atrás dos olhos das meninas sérias

Aviso que vou virando um avião. Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura da verdade. Me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco, o primeiro side-car anfíbio nos classificados de aluguel. No flanco do motor vinha um anjo encouraçado, Charlie's Angel rumando a toda para o Lagos, Seven Year Itch, mato sem cachorro. Pulo para fora (mas meu salto engancha no pedaço de pedal?), não me afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem gás de decolagem. Não olho para trás. Aviso e profetizo com minha bola de cristais que vê novela de verdade e meu manto azul dourado mais pesado do que o ar. Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pernalta.
(CESAR, 1999a, p. 53)

De início o poema já faz referência à sensualidade, terreno em que a pureza não tem lugar, pois “avião” comumente designa uma mulher muito sensual, que atrai a atenção masculina por meio de qualidades estéticas provocantes. As três próximas

faces femininas, “Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura da verdade”, também são representações que denotam o feminino como subversão, transgressão e ousadia. A partir de esteriótipos, destaca-se a volubilidade do feminino, seus arroubos, a intensidade de sua expressão, diferente das “meninas sérias” e inertes do poema de Bandeira. De acordo com a leitura de Maria Lucia de Barros CAMARGO (2003, p. 193),

Esta mulher também avisa: “minha franqueza era meu fraco”. Franqueza metaforizada no “side-car anfíbio”, ambigüidade tomada nos “classificados de aluguel”. Este “side-car” leva, em vez da leveza dos “anjos invisíveis” que pousam nos recantos dos lábios das meninas sérias, o peso de um “anjo encouraçado” e determinado, “Charlie’s Angel”, personagem dos seriados de TV (“as panteras”, se diz por aqui), sucesso nos anos 70. Imagens plenamente contextualizadas da rebeldia adolescente, contestações juvenis, coragem, em suma, a ousadia das meninas sérias traduzidas em agressividade cheia de *glamour* e com ritmo televisivo em horário nobre.

É interessante que Maria Lucia encontra em símbolos televisivos os signos de subversão do poema, como “imagens plenamente contextualizadas da rebeldia adolescente”. Ana se vale do símbolo rebelde, próprio da efervescência social, cultural e política presente nos anos 1970, aliando às transformações impressas pelos meios de comunicação de massa que, sob certo aspecto, também difundiam “modelos” de rebeldia. Esse elemento constrói uma tensão entre o erudito e o popular, que se articula com os modelos socialmente estabelecidos aos sexos. As “meninas sérias” se despem da ingenuidade para contestar no terreno poético, a partir de elementos popularmente difundidos, o modelo socialmente destinado a elas, porém, elaborando um terreno em que essas representações convivam no entrechoque e, por meio dele, se diluam como modelos de essência feminina.

A “agressividade cheia de *glamour*” infere a opção pela subversão e contestação no âmbito do erudito, no caso, o literário, através de mecanismos sutis e irônicos de manipulação da linguagem e dos paradigmas implicados nas noções dos papéis dos sexos. A voz feminina do poema avisa, “Não olho para trás”, e o feminino, nesse sentido, aponta para frente, em busca de uma mulher moderna, em busca da diluição dos esteriótipos femininos.

Com esse breve passeio por alguns elementos do feminino na obra de Ana Cristina Cesar, é possível analisar sua poética dentro de parâmetros de subversão dos paradigmas estabelecidos aos sexos. Sob esse aspecto, não é possível determinar uma identidade feminina, ou homossexual, definitiva e acabada em seu trabalho, mas sim, uma busca por questionar os limites e fronteiras que separam a determinação dos sexos. Isso se constrói, como vimos, a partir de aspectos tidos como propriamente femininos, um ambiente, uma temática e uma linguagem que se assumem como “representações do feminino”, subvertedor das estruturas hegemônicas do discurso patriarcal.

A proposta de subversão, no entanto, que se constrói a partir de um âmbito tido como propriamente feminino, como temos destacado, pode incorrer no risco de reforçar os estereótipos existentes acerca do universo da mulher. O feminino, sob esse aspecto, continuaria aprisionado na contradição “carne e luz”, sem subversão e mantenedor do discurso patriarcal dominante. De acordo com Nelly RICHARD (2002, p. 134-135),

...a relação entre *mulher* e *transgressão* não está nunca garantida a priori. Transgredir a norma sociomasculina depende de que uma certa dinâmica dos signos se oriente para a ruptura das significações monológicas, se o potencial crítico desta dinâmica pode ser compartilhado por autores masculinos, quando sua prática do discurso também procura fissurar o molde do conceito.

Na “prática do discurso”, portanto, se garante a transgressão, e essa “prática” pode ser assumida por qualquer escritor, independentemente do sexo. Assim como o gênero é uma categoria determinada culturalmente através das relações do indivíduo com o meio social amplo, e definida por meio do discurso, o feminino no texto emerge na linguagem, numa “certa dinâmica dos signos”, que interaja com o plano social mais amplo. E a dinâmica que Ana Cristina Cesar assume é a do coloquial, do íntimo, da linguagem espontânea e do tom ambíguo como mecanismos de subversão do feminino. Ela recusa a linguagem séria e sóbria, identificada com o masculino na linguagem, e adota a marca da intimidade como uma espécie de “feminização da escrita”. A recusa

se dá, também, de um determinado modelo de “escrita feminina”, a das “damas da poesia brasileira”, como destacamos em outro momento, em que há a substituição dos temas altos e nobres, sublimes e belos, pelo sexo, o mesquinho, o vulgar e o cotidiano. Sob esse aspecto, a subversão na obra de Ana Cristina Cesar parece estar de acordo com essas palavras de Nelly RICHARD (2002, p. 133):

Qualquer literatura que se pratique como *dissidência da identidade*, a respeito do formato regulamentar da cultura masculino-paterna, assim como qualquer escrita que se faça cúmplice da ritmicidade transgressora do feminino-pulsátil, levaria o coeficiente minoritário e subversivo (contradominante) do “feminino”. Qualquer escrita, pronta para alterar as pautas da discursividade masculina/hegemônica, compartilharia o “devir-minoritário” (Deleuze-Guattari) de um feminino que opera como paradigma de desterritorialização dos regimes de poder e captura da identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial.

4 CONCLUSÃO

A efervescência política, social e cultural dos anos 1960 e 1970 imprimiu configurações específicas ao panorama artístico e intelectual. Pelo mundo afora, anseios libertários, encabeçados pela juventude contraculturalista, se difundiam naquilo que ficou conhecido como “revolução comportamental”. As alterações do paradigma de vida trazidos por essa juventude alimentavam, também, a liberdade de sexo e expressão, além das manifestações subjetivas. Juntamente com essas transformações, a luta pelos direitos das minorias sociais, como negros, mulheres e homossexuais, favorecia um intenso debate sobre as estruturas dominantes de contestação social e política.

O Brasil se viu atravessado pelas exigências revolucionárias e a luta pela democracia, após a instituição do golpe militar em abril de 1964. A exigência política que permeava o panorama artístico e intelectual brasileiro, com o imperativo de engajar as massas em favor de uma espécie de “revolução brasileira”, foi substituída, face à repressão militar, pela luta em favor da democracia. Nesta trajetória, a influência dos movimentos comportamentais fez com que a política tradicional fosse recusada como modelo de contestação. A essa recusa dava-se o nome de *desbunde*.

A reverberação dessa efervescência na poética de Ana Cristina Cesar se molda nas soluções encontradas para apaziguar anseios de luta, impostos pelo cenário cultural e político da época, com o rompimento geracional com qualquer perspectiva de engajamento político. Sob esse aspecto, sua poética se volta à discussão das políticas de gênero, delineando uma espécie de *desbunde*, cuja conotação era política. A problematização dos papéis socialmente atribuídos aos sexos, no interior da obra de Ana Cristina Cesar, desenvolve-se dentro de uma perspectiva de subversão do modelo patriarcal hegemônico. Ao explorar um terreno tido como especificamente feminino e procurar a *representação* desse feminino, Ana empreende uma poesia que manipula conceitos e expressões atribuídas ao “universo da mulher”, inserindo diversas

representações de mulher, que convivem no embate e tensão, sem encontrarem um acabamento definitivo de uma identidade feminina específica. A busca pelas “verdades do desejo”, que sua poética empreende por meio da ambigüidade e inconclusão, deixa o terreno da identidade ainda mais nebuloso, ao se inserir o aspecto homoerótico.

A leitura dos poemas de Ana Cristina Cesar, nesse sentido, aponta para as diversas expressões que o feminino assume, conotando a elas o caráter de subversão das estruturas do pensamento patriarcal. Em conjunto com isso, a subversão desenvolvida por sua poética se volta também a uma determinada poesia produzida por mulheres no Brasil. A poética do sublime e dos “temas altos”, modelo de poetisas como Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, encerram o feminino naquilo que Ana Cristina chama em seus ensaios de “contradição ‘carne e luz’”, que aprisiona o feminino a imagens belas e sublimes, aos modelos de mãe e amante. Ana procurar desenvolver, dessa forma, uma poética que represente a modernização da poesia feita por mulheres na literatura brasileira, rompendo com o modelo mantenedor de perfeição dessas poetisas.

Sob esse aspecto, a linguagem dos poemas de Ana Cristina se molda por meio da fragmentação, da linguagem vulgar, da inserção de temas que desmontem o feminino puro e considerem o sexo, o desejo, a carne como matéria poética. A linguagem toma forma, também, do coloquial, do íntimo, do diário, da carta, do ambiente fechado de uma conversa confidente. O interessante, é que esses aspectos são próprios da poética dos anos 1970, da poesia marginal que reagia contra o plano massificante da cultura oficial, financiado pelas grandes editoras, produzindo sua poesia independentemente dos circuitos oficiais de divulgação. Essa poética tinha a liberdade necessária para dizer o que naquele momento de repressão militar, não era possível. Sua afinidade, inclusive, estava de acordo com as manifestações culturais difundidas mundialmente, por meio da revolução sexual e comportamental, das lutas pelas minorias sociais e expressões individuais. A linguagem dessa poesia assumia os temas correntes no universo da juventude da época, através do coloquialismo, do

cotidiano e dos temas banais.

No entanto, a dimensão política que esse tipo de escolha poética adquire em Ana Cristina Cesar, se potencializa no confronto com o universo do feminino, pois Ana encontra nesse tipo de expressão o território genuíno da mulher. Nesse sentido, os aspectos da coloquialidade e da intimidade se moldam como território de subversão do feminino.

As efervescências do período se inserem na obra de Ana Cristina Cesar, também, por meio das tensões oriundas do plano social mais amplo, que Ana sutilmente inclui no texto dentro da perspectiva de tensão e convívio conflitivo. O novo e o velho, o erudito e o popular, entram nos poemas estabelecendo tensões que não se resolvem, mas apenas figuram com faces presentes na vida social.

A obra de Ana Cristina Cesar, nesse sentido, está imersa nos questionamentos de seu tempo. As variadas formas de contestação e a intensa transformação dos parâmetros existenciais, políticos e culturais presentes naquele momento, adentram em sua obra como meios de reflexão sobre o próprio momento, não estabelecendo soluções, mas apenas propondo a convivência, mesmo no conflito. Seria o equivalente a dizer que sua proposta se volta à ruptura de qualquer autoritarismo, em favor do convívio do diferente. A discussão estabelecida no tema do feminino, subvertedor das estruturas dominantes, configura o terreno específico de sua atividade intelectual e combate político, imprimindo um *desbunde* que não recusa a preocupação política, mas a direciona para um espaço de contestação próprio de seu domínio intelectual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, A. **O deus selvagem**: um estudo do suicídio. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **A voz do escritor**. Trad. Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003. (Obras completas de Oswald de Andrade).

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BALANDIER, Georges. **O contorno**: poder e modernidade. Trad. Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BANDEIRA, Manuel. **Meus poemas preferidos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria M. de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: volume II: a experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

BENEVIDES, Maria V. M. **O governo Jânio Quadros**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOLLON, Patrice. **A moral da máscara**: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. Colaboração Margarita Guerreiro; Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMARGO, Maria L. B.. **Atrás dos olhos pardos**: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar. Chapecó: Argos, 2003.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman, Paulina Watch. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CARVALHO, Bernardo. **Teatro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CASTELLO, José. A deusa da zona sul. In: _____. **Inventário das sombras**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CATONNÉ, Jean-Philippe. **A sexualidade, ontem e hoje**. Trad. Michele Iris Koralik. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

CESAR, Ana Cristina. **Inéditos e dispersos**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **A teus pés**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999a.

_____. **Correspondência incompleta**. Org. Armando Freitas Filho, Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999b.

_____. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999c.

DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a mulher**: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil. São Paulo: Senac, 2000.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. **A mulher que eles chamavam fatal**: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria**: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Trad. Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ELIOT, T.S. **Poesia**: obra completa: volume I. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.

FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

FUNCK, Susana B. Da questão da mulher à questão do gênero. In: _____. (org.). **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês. UFSC, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

GASPARI, Elio. **A aluna era brilhante, mas plagiou a professora**. In: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/hgaspari.html>>. Acesso em: 07 jan. 2008.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas Sociedades Modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1993.

_____. **Modernidade e identidade**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOFFMAN, Ken; DAN, Joy. **Contracultura através dos tempos**: do mito de prometeu à cultura digital. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GURGEL, Nonato. **As máscaras do feminino em Ana C.** Disponível em: http://www.unigranrio.br/unidades_acad/ihm/graduacao/letras/revista/numero13/textononato.html> Acesso em: 31 mar. 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLLANDA, Heloísa B.; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. A historiografia feminista: algumas questões de fundo. In: FUNCK, Susana B. (org.). **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês. UFSC, 1994.

_____. (org.). **26 poetas hoje**. 4. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOMERO. **Iliada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. **Odisséia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

JUNQUEIRA, Ivan. *In memoriam*. In: _____. **Ensaio escolhido**: volume I: de poesia e poetas. São Paulo: A girafa editora, 2005.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses** – o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LÁZARO, André. **Amor**: do mito ao mercado. Petrópolis: Vozes, 1996.

Llosa, Mario Vargas. **Travessuras da menina má**. Trad. Ari Roitman, Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

LOURO, Guacira Lopes. Epistemologia feminista e teorização social – desafios, subversões e alianças. In: ADELMAN, Miriam; SILVESTREIN, Celsi B. (org.). **Gênero plural** – um debate interdisciplinar. Curitiba: Editora UFPR, 2002.

LUNARDI, Adriana. **Vésperas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MCWEAN, Ian. **Na praia**. Trad. Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MALUFE, Annita Costa. **Territórios dispersos**: a poética de Ana Cristina Cesar. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

_____. **Ana C.**: a crítica por trás da poesia. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/viewFile/2903/2385>> Acesso em: 31 mar. 2008.

_____. **Nas entrelinhas de Ana Cristina**. Disponível em: <http://www.criticaecompanhia.com/annita.htm>> Acesso em: 31 mar. 2008.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. 2. ed. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **No bosque do espelho**: ensaios sobre as palavras e o mundo. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MARANHÃO, Ricardo. **O governo Juscelino Kubitschek**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MARTINS FILHO, J. R. **A rebelião estudantil**: 1968 – México, França e Brasil. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

MARTONI, Ligia. **Pouco se fala, mas suicídio preocupa muito**. Disponível em: <http://www.parana-online.com.br/noticias/index.php?op=ver&ano=temp&id=284434&caderno=8>> Acesso em: 07 jan. 2008.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MEIRELES, Cecília. **Poesias completas**: volume II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MILLER, Henry. **A hora dos assassinos**: um estudo sobre Rimbaud. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2003.

MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina Cesar**: o sangue de uma poeta. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OLIVEIRA, Fátima Maria de. **A máquina da escrita de Ana Cristina Cesar**: afirmação da fissura nas bordas da produção de sentido. Disponível em: http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/PRG_0599.EXE/3555.HTM?NrOcoSis=6471&CdLinPrg=pt> Acesso em: 31 mar. 2008.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**: entre o povo e a nação. Trad. Maria Júlia Golwasser. São Paulo: Ática, 1990.

PEIXOTO, Marta. Sereia de papel: Ana Cristina Cesar e as ficções autobiográficas do eu. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (org.). **Vozes femininas**: gênero, mediações e práticas de escrita. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2003.

PEREIRA, Carlos A. M. **Retrato de época**: poesia marginal anos 70. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.

_____. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____; HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). **Patrulhas ideológicas marca reg.**: arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PLATH, Sylvia. **Ariel**. Trad. Rodrigo Garcia Lopes, Maria C. L. de Macedo. Campinas: Verus Editora, 2007.

PIETRAN, Anélia Montechiari. **A ansiedade de ser outro**: sobre Ana Cristina Cesar. Disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/~nelic/boletim8-9/aneliapietrani.htm>> Acesso em: 31 mar. 2008.

PORTINARI, Denise B. **O discurso da homossexualidade feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PRÁ, Jussara Reis. Gênero e feminismo: uma leitura política. In: STREY, Marlene Neves (org.). **Construções e perspectivas em gênero**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001.

PRADO Jr, Caio. A revolução brasileira. In: ____; FERNANDES, Florestan. **Clássicos sobre a revolução brasileira**. 4. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2005.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swamm; À sombra das moças em flor**. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

_____. **Os prazeres e os dias**. Trad. Solange Pinheiro, Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Códex, 2004.

QUELHAS, Iza. **Pensar o poemas e suas paisagens (im)possíveis**: a escrita poética de Ana Cristina Cesar. Disponível em : <http://www.ufes.br/~mlb/fronteiras/pdf/pensar_iza_quelhas.pdf> Acesso em: 31 mar. 2008.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

RESENDE, Beatriz. *“Ah, eu quero receber cartas”*: a correspondência de Ana Cristina Cesar. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (org.). **Vozes femininas**: gênero, mediações e práticas de escrita. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2003.

RIBEIRO, Darcy. **Confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In: _____. **Intervenções críticas**: arte, cultura, gênero e política. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIMBAUD, Arthur. **Poesia completa**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROMANO, Luís Antonio C. **A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960**. Campinas: Mercado de Letras: São Paulo: Fapesp, 2002.

RUSSO, Mary J. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. Trad. Sérgio Goes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

SHOWALTER, Elaine. **Anarquia sexual**: sexo e cultura no *fin de siècle*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses** – o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada**: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

_____. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

VENTURELLI, Paulo. Deus e o diabo no corpo dos meninos – sexualidade, ideologia e literatura: diálogos. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de; (org.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Ed. UFPR, 1996.

_____. A leitura do literário como prática política. In: **REVISTA LETRAS**, n. 57, janeiro a junho de 2002, Curitiba, Ed. UFPR.

_____. **A morte**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2006.

VIEGAS, Ana Cláudia C.. **Bliss & blue**: segredos de Ana C. São Paulo: Annablume, 1998.

WHITMAN, Walt. **Folhas de relva**. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2007.

WIKIPÉDIA. **Hécata**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9cata>>. Acesso em: 27 abr. 2008.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. 2. ed. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.